



























Digitized by the Internet Archive  
in 2023 with funding from  
Getty Research Institute







10  
51  
26  
21

# ·IPEK·

## JAHRBUCH FÜR PRÄHISTORISCHE & ETHNOGRAPHISCHE KUNST

ANNUAIRE D'ART  
PRÉHISTORIQUE  
ET ETHNOGRAPHIQUE

ANNUAL REVIEW OF  
PREHISTORICAL AND  
ETHNOGRAPHICAL ART

ANUARIO D'ARTE  
PREISTÓRICO E  
ETNOGRÁFICO

ANUARIO DE ARTE  
PREHISTORICA Y  
ETNOGRAFICA



HERAUSGEBER  
HERBERT KÜHN

UNTER MITWIRKUNG VON

HENRI BREUIL-PARIS · JOYCE-LONDON · RAFAEL KARSTEN-HELSINGFORS  
WALTER LEHMANN-BERLIN · ERLAND NORDENSKIÖLD-GÖTEBORG  
HUGO OBERMAIER-MADRID · RIVET-PARIS

1. HALBBAND 1926

---

KLINKHARDT & BIERMANN  
VERLAG IN LEIPZIG

1926



# INHALTSVERZEICHNIS — TABLE DES MATIÈRES — TABLE OF CONTENTS — INDICE — INDICE

Seite

## PRÄHISTORISCHE KUNST. — ART PRÉHISTORIQUE. PREHISTORICAL ART. — ARTE PREHISTÓRICO. — ARTE PREISTORICA.

G.-H. LUQUET-Paris, Les origines de l'art figuré . . . . .	3
HUGO OBERMAIER-Madrid und JOSEF FRAUNHOLTZ-München, Eine Mammutdarstellung aus Süddeutschland . . . . .	29
HERBERT KÜHN-Köln, Die Malereien der Valltorta-Schlucht . . . . .	33
UGO ANTONIELLI-Roma, La statuetta femminile steatopigica di Savignano sul Panàro (Emilia). (Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache — avec Résumé en français — with Summary in English)	46
M. C. BURKITT-Cambridge (England), Notes on the art upon certain megalithic monuments in Ireland . . . . .	52
CONDE DE LA VEGA DEL SELLA-Madrid, La piedra dolménica de Pola de Allande (Asturias). (Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache — avec Résumé en français — with Summary in English)	55
GÜNTHER ROEDER-Hildesheim, Die vorgeschichtliche Plastik Ägyptens in ihrer Bedeutung für die Bildung des ägyptischen Stils . . . . .	64

## ETHNOGRAPHISCHE KUNST. — ART ETHNOGRA- PHIQUE. — ETHNOGRAPHICAL ART. — ARTE ETNO- GRÁFICO. — ARTE ETNOGRAFICA.

K. WEULE-Leipzig, Ostafrikanische Eingeborenen-Zeichnungen. (Psycho- logische Einblicke in die Künstlerseele des Negers) . . . . .	87
P. RIVET-Paris, Le travail de l'or en Colombie . . . . .	128
MAX SCHMIDT-Berlin, Die technischen Voraussetzungen in der Orna- mentik der Eingeborenen Südamerikas . . . . .	142

## MITTEILUNGEN. — COMMUNICATIONS. — COMUNI- CACIONES. — COMUNICACIONI.

ALFRED GÖTZE . . . . .	177
DAS STAATL. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE IN BERLIN . . . . .	177
DAS MÄHRISCHE LANDESMUSEUM IN BRÜNN UND DIE MÄHRISCHEN NEUFUNDE . . . . .	178
PALÄOLITHISCHE KUNST IN ENGLAND . . . . .	182
EINE MAGDALÉNIEN-SKULPTUR AUS LAUGERIE-HAUTE . . . . .	182
ZEICHEN UNBEKANNTER BEDEUTUNG IN PALÄOLITHISCHER KUNST . . . . .	183
PALÄOLITHISCHE KUNST IN INDIEN . . . . .	184
EINE BRONZEZEITLICHE ZIERSCHEIBE MIT KOSMOLOGISCHER BE- DEUTUNG . . . . .	186
DIE SKULPTUR VON WERSCHETZ . . . . .	186
LUIGI PIGORINI † . . . . .	187
GEORG SCHWEINFURTH † . . . . .	187
KARL WEULE † . . . . .	188



·IPEK·

*JAHRGANG 1926*





# ·IPEK·

## JAHRBUCH FÜR PRÄHISTORISCHE & ETHNOGRAPHISCHE KUNST

ANNUAIRE D'ART  
PRÉHISTORIQUE  
ET ETHNOGRAPHIQUE

ANNUAL REVIEW OF  
PREHISTORIC AND  
ETHNOGRAPHICAL ART

ANNUARIO D'ARTE  
PREISTÓRICO E  
ETNOGRÁFICO

ANUARIO DE ARTE  
PREHISTORICA Y  
ETNOGRAFICA



HERAUSGEBER  
HERBERT KÜHN

UNTER MITWIRKUNG VON

HENRI BREUIL-PARIS · JOYCE-LONDON · RAFAEL KARSTEN-HELSINGFORS  
WALTER LEHMANN-BERLIN · ERLAND NORDENSKIÖLD-GÖTEBORG  
HUGO OBERMAIER-MADRID · RIVET-PARIS

---

KLINKHARDT & BIERMANN  
VERLAG IN LEIPZIG  
1926



Alle Rechte vom Verleger vorbehalten  
Copyright 1926 by Klinkhardt & Biermann  
Printed in Germany

---

Alle Mitteilungen, die sich auf die Redaktion der Zeitschrift beziehen, sind zu richten an Privatdozent Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

Pour tous renseignements concernant la rédaction de l'Annuaire s'adresser à le Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

All communications having reference to the editing of the periodical are to be addressed to Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

Dirigir toda comunicación que se refiera a la redacción de la revista, a Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

Tutte le comunicazioni che si riferiscono alla parte redazionali della rivista, sono da dirigere a: dott. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

Abonnementsbestellungen nehmen alle Buchhandlungen entgegen.

On s'abonne chez tous les librairies.

For subscriptions address to all the bookdealers.

Para subscripciones sírvase dirigirse an todas les librerías.

Per abbonamenti rivolgersi a tutte le librerie.

## GENERALVERTRETUNGEN

Paris: Librairie générale et internationale G. FICKER, VI, Rue de Savoie 4—6.

Société du livre d'art ancien et moderne, 4—6 Rue de Savoie.

London: A. ZWEMMER, WC 2, 78 Charing Cross-Road.

New York: E. WEYHE, 794 Lexington Ave.

Barcelona: Libreria nacional y extranjera, Rambla de Catalunya 72.

Milano: SPERLING & KUPFER, 4, Piazza S. Stefano 10.

Haarlem: J. H. DE BOIS, Königsweg 68.

Stockholm: E. FRITZE, Fredsgatan 2.

Prag: ANDRÉ'sche Buchh., Na příkopě 969.

Warschau: GEBETHNER & WOLFF, Zgoda 12.

---





*INHALTSVERZEICHNIS*  
*TABLE DES MATIÈRES*  
*TABLE OF CONTENTS*  
*INDICE INDICE*





PRÄHISTORISCHE KUNST. — ART PRÉHISTORIQUE.  
 PREHISTORIC ART. — ARTE PREHISTÓRICO. —  
 ARTE PREISTORICA.

## I. HALBBAND

G.-H. LUQUET-Paris, Les origines de l'art figuré . . . . .	3
HUGO OBERMAIER-Madrid und JOSEF FRAUNHOLTZ-München, Eine Mammutdarstellung aus Süddeutschland . . . . .	29
HERBERT KÜHN-Köln, Die Malereien der Valltorta-Schlucht . . . .	33
UGO ANTONIELLI-Roma, La statuetta femminile steatopigica di Savignano sul Panàro (Emilia). (Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache — avec Résumé en français — with Summary in English)	46
M. C. BURKITT-Cambridge (England), Notes on the art upon certain megalithic monuments in Ireland . . . . .	52
CONDE DE LA VEGA DEL SELLA-Madrid, La piedra dolménica de Pola de Allande (Asturias). (Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache — avec Résumé en français — with Summary in English)	55
GÜNTHER ROEDER-Hildesheim, Die vorgeschichtliche Plastik Ägyptens in ihrer Bedeutung für die Bildung des ägyptischen Stils . . . . .	64

## II. HALBBAND

COMTE BÉGOUEN-Toulouse, L'art mobilier dans la caverne du Tuc d'Audoubert (Ariège) . . . . .	219
HENRI BREUIL-Paris, Deux roches peintes néolithiques Espagnoles	229
JUST BING-Bergen, Der Kultwagen von Trundholm und die nordischen Felsenzeichnungen . . . . .	236
R. A. S. MACALISTER-Dublin, The goddess of death in the bronze-age art and the traditions of Ireland . . . . .	255
FERDINAND FETTICH-Budapest, Über die Erforschung der Völker- wanderungskunst in Ungarn . . . . .	265

## INHALTSVERZEICHNIS

Seite

### ETHNOGRAPHISCHE KUNST. — ART ETHNOGRAPHIQUE. — ETHNOGRAPHICAL ART. — ARTE ETNOGRÁFICO. — ARTE ETNOGRAFICA.

#### I. HALBBAND

K. WEULE-Leipzig, Ostafrikanische Eingeborenen-Zeichnungen. (Psychologische Einblicke in die Künstlerseele des Negers) . . . . .	87
P. RIVET-Paris, Le travail de l'or en Colombie . . . . .	128
MAX SCHMIDT-Berlin, Die technischen Voraussetzungen in der Ornamentik der Eingeborenen Südamerikas . . . . .	142

#### II. HALBBAND

J. MAES-Bruxelles, La Psychologie de l'art Nègre . . . . .	275
--	-----

### MITTEILUNGEN. — COMMUNICATIONS. — COMUNICACIONES. — COMUNICACIONI.

#### I. HALBBAND

ALFRED GÖTZE . . . . .	177
DAS STAATL. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE IN BERLIN . . . . .	177
DAS MÄHRISCHE LANDESMUSEUM IN BRÜNN UND DIE MÄHRISCHEN NEUFUNDE . . . . .	178
PALÄOLITHISCHE KUNST IN ENGLAND . . . . .	182
EINE MAGDALÉNIEN-SKULPTUR AUS LAUGERIE-HAUTE . . . . .	182
ZEICHEN UNBEKANNTER BEDEUTUNG IN PALÄOLITHISCHER KUNST . . . . .	183
PALÄOLITHISCHE KUNST IN INDIEN . . . . .	184
EINE BRONZEZEITLICHE ZIERSCHEIBE MIT KOSMOLOGISCHER BEDEUTUNG . . . . .	186
DIE SKULPTUR VON WERSCHETZ . . . . .	186
LUIGI PIGORINI † . . . . .	187
GEORG SCHWEINFURTH † . . . . .	187
KARL WEULE † . . . . .	188

#### II. HALBBAND

PAUL CLEMEN . . . . .	287
NEUENTDECKTE EISZEITMALEREIEN IN TERUEL (OSTSPANIEN) . . . . .	287
FUND EINER ZWEITEN VENUS IN WILLENDORF . . . . .	288
NEUGEFUNDENE FELSZEICHNUNGEN DER LYBISCHEN WÜSTE . . . . .	288
DER MAMMUTSTEIN VON KUMILSKO . . . . .	289
NEUFUNDE NEOLITHISCHER SKULPTUREN IN DER UKRAINE . . . . .	290
EINE NEOLITHISCHE WIDDERSKULPTUR AUS JORDANSMÜHL . . . . .	291



## INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
PRIMI SAGGI DI ARTE PLASTICA NELL' ITALIA PREISTORICA . . . . .	291
DER BERNSTEINBÄR VON STOLP IN POMMERN . . . . .	292
EIN VERZIERTES BEIL AUS HIRSCHGEWEIH . . . . .	293
EIN VERZIEFTER BRONZEZEITLICHER STREITKOLBEN . . . . .	294
EIN FRÜHMITTELALTERLICHER FALTSTUHLKNAUF . . . . .	294
NEOLITHISCHE GRAVIERUNGEN AUS GLOZEL (FRANKREICH) . . . . .	295
WERNER KLINKHARDT † . . . . .	295

### BESPRECHUNGEN. — COMPTES-RENDUS. — RE- VIEWS. — CRÍTICAS. — CRITICHE.

#### I. HALBBAND

HOERNES-MENGHIN, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa (HERBERT KÜHN) . . . . .	191
HUGO OBERMAIER, Fossil Man in Spain (HERBERT KÜHN) . . . . .	192
HUGO OBERMAIER, El hombre fósil (HERBERT KÜHN) . . . . .	192
LESLIE ARMSTRONG, Excavations at Mother-Grundy's Parlour, Creswell Crags (M. C. BURKITT) . . . . .	193
E. HERNÁNDEZ-PACHECO, Las pinturas prehistóricas de las cuevas de la Araña (Valencia) (HERBERT KÜHN) . . . . .	194
L. CAPITAN, H. BREUIL, D. PEYRONY, Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne) (G.-H. LUQUET) . . . . .	195
L. CAPITAN et JEAN BOUYSSONIE, Un atelier d'art préhistorique, Limeuil (G.-H. LUQUET) . . . . .	197
HUGO MÖTEFINDT, Studien zur vorgeschichtlichen Archäologie, Alfred Götze zu seinem 60. Geburtstag dargebracht (K. TACKENBERG) . . . . .	199
JOZ. KOSTRZEWSKI, Wielkopolska w czasach przedhistoyrcznych (Vorgeschichte von Groß-Polen (B. VON RICHTHOFEN) . . . . .	201
A. STOCKY, Neolithická Plastika r Čechách (Neolithische Plastik in Böhmen) (B. VON RICHTHOFEN) . . . . .	201
FRIEDRICH BEHN, Hausurnen (K. TACKENBERG) . . . . .	202
MAX EBERT, Vorgeschichtliches Jahrbuch Band I (HERBERT KÜHN) . . . . .	203
ERNST VATTER, Religiöse Plastik der Naturvölker (CARL LINFERT) . . . . .	204
E. VON SYDOW, Kunst und Religion der Naturvölker (HERBERT KÜHN) . . . . .	206
OSKAR NUOFFER, Afrikanische Plastik in der Gestaltung von Mutter und Kind (E. VATTER) . . . . .	208
J. V. ŽELISKO, Felsgravierungen der südafrikanischen Buschmänner (HERBERT KÜHN) . . . . .	209
AUGUSTIN KRÄMER, Die Málangane von Tombára (W. KRICKEBERG) . . . . .	210
KARL VON DEN STEINEN, Die Marquesaner und ihre Kunst (W. KRICKEBERG) . . . . .	211
A. VON LE COQ, Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens (FINDEISEN) . . . . .	213
ALFRED SCHACHTZABEL, Im Hochland von Angola (E. VATTER) . . . . .	213
MAX TILKE, Orientalische Kostüme in Schnitt und Farbe (W. KRICKEBERG) . . . . .	214
MAX TILKE, Osteuropäische Volkstrachten in Schnitt und Farbe (W. KRICKEBERG) . . . . .	214
G. BUSCHAN, Illustrierte Völkerkunde Band II, 2. Teil (E. VATTER) . . . . .	215

## INHALTSVERZEICHNIS

---

	Seite
II. HALBBAND	
G.-H. LUQUET, L'art et la religion des hommes fossiles (P. RIVET) . . . . .	296
LEO FROBENIUS und HUGO OBERMAIER, Hádschra Máktuba (HERBERT KÜHN) . . . . .	296
IV. Ergänzungsband zum Mannus (MÖTEFINDT) . . . . .	297
GUSTAF KOSSINNA, Ursprung und Verbreitung der Germanen (RUDOLF STAMP- FUSS) . . . . .	299
HANS SEGER, Stilentwicklung in der Keramik der Schlesischen Urnenfriedhöfe (HERBERT KÜHN) . . . . .	300
HARCOURT, La musique des Incas et ses survivances (P. RIVET). . . . .	301

NEUERSCHEINUNGEN. — PUBLICATIONS NOU- VELLES. — NEW PUBLICATIONS. — NUEVAS PUB- LICACIONES. — NUOVE PUBBLICAZIONI . . . . .	303
---	-----



*PRÄHISTORISCHE KUNST*  
*ART PRÉHISTORIQUE*  
*PREHISTORICAL ART*  
*ARTE PREHISTÓRICO*  
*ARTE PREISTORICA*





# LES ORIGINES DE L'ART FIGURÉ

Avec 30 figures (planches 1—8)

Par G.-H. LUQUET-Paris

En laissant de côté la diversité des matériaux et des techniques, l'art figuré peut se définir la production volontaire, au moyen de mouvements musculaires, ordinairement de la main, éventuellement munie d'instruments accessoires, d'une image ou simulacre, c'est-à-dire d'un objet artificiel dont l'aspect ressemble plus ou moins à un autre objet qui existait antérieurement à l'image et indépendamment d'elle; il consiste à donner à une matière préexistante, soit en en modifiant la forme par la sculpture, soit en posant sur sa surface de la couleur ou des lignes gravées, un aspect plus ou moins ressemblant à celui d'un objet réel. Expliquer l'origine de l'art figuré, c'est chercher comment un individu qui, par hypothèse, n'a encore exécuté ni même, étant le premier artiste, vu exécuter d'œuvres figurées, a pu être amené à en produire intentionnellement.

Cet énoncé du problème indique où doivent être cherchés les faits qui peuvent aider à sa solution. Il élimine d'abord les documents ethnographiques auxquels on s'était adressé, faute de mieux, au début des études positives sur les origines de l'art. En effet ces œuvres d'art, telles que les voyageurs peuvent les recueillir et à l'occasion les voir exécuter, ont pour auteurs des adultes, qui selon toute vraisemblance en ont déjà exécuté d'autres, et par suite ne représentent pas les débuts de l'art pour ces artistes. A plus forte raison, elles ne représentent pas ces débuts pour la population à laquelle ils appartiennent. Même quand on se trouve en présence d'œuvres remontant à une certaine antiquité, leur âge même simplement relatif est généralement indéterminable et il est possible, sinon probable, qu'elles aient été précédées par des œuvres disparues.

Les dessins d'enfants seraient déjà plus instructifs. Ici en effet, il est possible non seulement d'assister à l'exécution par un enfant de son premier dessin figuré, mais encore de noter ce qui s'est produit dans la période de sa vie antérieure au dessin voulu et de constater comment celui-ci a pris naissance. Mais si nous assistons bien ainsi à l'apparition de l'art figuré chez un individu, cet individu appartient à un moment extrêmement éloigné des débuts de l'humanité. Ses parents ont pu l'engager et lui montrer à dessiner; il descend d'une longue suite d'ancêtres qui ont dessiné. Il faudrait donc, pour être en droit de conclure par analogie de lui au premier dessinateur, établir que leur différence de situation est sans influence sur le point en question.

Mais les progrès de la préhistoire nous ont mis en présence d'œuvres d'art dont la chronologie relative est établie avec une sûreté suffisante. On n'en connaît pas d'antérieures à celles de l'Aurignacien ancien, et le caractère rudimentaire de celles-ci autorise à penser que, s'il en a existé, elles ne devaient pas être sensiblement différentes. C'est donc à cette période que doit être rapportée, au moins dans l'état actuel des connaissances et pour l'Europe, la naissance de l'art figuré.

Mais la naissance d'un être vivant n'est pas un commencement absolu: ce n'est que la continuation d'une histoire qui, pour ne pas remonter au-delà

de l'individu, commence à l'œuf. Le papillon, quand il déploie ses ailes, sort de la chrysalide. L'art figuré a sans doute aussi sa genèse.

On peut d'ailleurs prouver directement que l'art figuré proprement dit, c'est-à-dire l'exécution voulue d'œuvres figurées, a dû nécessairement être précédé par une phase dans laquelle des œuvres figurées ont été produites, non intentionnellement, mais par hasard.

L'exécution intentionnelle d'une œuvre figurée, comme tout acte volontaire, suppose deux conditions, l'une d'ordre affectif, l'autre d'ordre intellectuel, à savoir d'une part le désir de l'exécuter, autrement dit l'attente d'un avantage et en définitive d'un plaisir résultant directement ou indirectement de son exécution, d'autre part (car il faut bien, pour vouloir, se représenter ce qu'on veut) l'idée même de l'exécution, la représentation de cet acte comme simplement possible.

En ce qui concerne d'abord l'élément affectif de l'exécution d'une œuvre figurée, une fois qu'un individu en aura exécuté une seule, s'il trouve à cette exécution un avantage ou un plaisir quel qu'il soit, il sera naturellement amené à recommencer cette action agréable, pour renouveler le plaisir qu'elle provoque. On comprend également que d'autres individus de son entourage suivent son exemple, ne fût-ce, comme cela semble être le cas au début chez l'enfant, que par imitation machinale, et que l'imitation, soit en elle-même, soit par ses résultats, leur procure quelque plaisir qui les conduise à la renouveler, cette répétition prenant de plus en plus, conformément aux lois générales de l'habitude, un caractère automatique. Mais ces conditions font évidemment défaut pour la production de la première œuvre d'art. Le plaisir résultant de la production d'une œuvre, de quelque nature qu'il soit, est forcément postérieur à l'exécution, ou tout au plus simultanée, dans le cas où il résulte de la création même, quelle que soit la chose créée, mais ne saurait être antérieur. Il ne peut donc être connu que par l'exécution préalable d'œuvres analogues qui ont déterminé ce plaisir. L'individu qui n'a encore produit aucune œuvre figurée ne peut soupçonner le plaisir que lui causera cette production et par suite ne peut avoir l'intention d'en produire. Il en résulte que la première représentation figurée ne peut avoir été une création intentionnelle; et la première exécution volontaire d'une œuvre figurée proprement dite ne peut avoir été que la répétition voulue d'une activité qui, si elle a produit en fait une image, l'a produite par hasard et non de propos délibéré. C'est seulement à la suite de cette production fortuite, si elle s'est révélée avantageuse ou agréable, qu'a pu prendre naissance le désir de la création intentionnelle.

On aboutit à la même conclusion en envisageant, après l'élément affectif de la production d'une œuvre figurée, son élément intellectuel, à savoir l'idée du pouvoir de créer des images, abstraction faite du plaisir résultant de l'exercice de cette faculté.

La définition de l'exécution d'une œuvre figurée permet d'en dégager sans peine les éléments abstraits. En tant qu'elle consiste à produire, par un travail de la main éventuellement aidée d'instruments divers, un résultat, et



plus précisément une modification dans la forme d'une matière préexistante, elle rentre dans la notion plus générale d'industrie. D'autre part, le résultat de cette industrie est de créer des images, c'est-à-dire des objets factices dont l'aspect ressemble à celui que présentent naturellement certains êtres ou objets réels, dans leur ensemble ou par tel de leurs traits caractéristiques. L'exécution d'une œuvre figurée réalise donc la synthèse des deux idées d'industrie et de ressemblance, et l'exécution volontaire, caractéristique de l'art proprement dit, n'est possible que si cette synthèse est déjà effectuée dans l'esprit de l'artiste, sous la forme de conscience du pouvoir créateur d'images.

Les Aurignaciens, au moment où ils ont produit leurs premières créations artistiques, étaient en possession de ces deux idées. L'idée de ressemblance existe déjà, sous la forme vécue de reconnaissance, chez des animaux dénués d'industrie: carnassiers et herbivores savent reconnaître les animaux et les plantes qui conviennent à leur alimentation, et d'ailleurs on ne voit pas comment un être vivant pourrait subsister s'il n'était capable de reconnaître les objets et plus généralement les circonstances qui exigent de sa part telle réaction adaptative. Si cette reconnaissance peut être fondée sur des sens variés, par exemple l'odorat, dans certains cas au moins elle repose sur une ressemblance visuelle<sup>1</sup>). L'enfant est capable de reconnaître d'après leur aspect, non seulement des objets réels, mais même des images, dès un âge qu'on peut fixer en moyenne vers le début de la deuxième année<sup>2</sup>), et la même reconnaissance visuelle d'images a été observée chez divers animaux<sup>3</sup>).

Les premiers Aurignaciens n'étaient pas moins en possession de l'idée d'industrie que de l'idée de ressemblance. Les outils ou armes recueillis dans les fouilles, dont les plus anciens remontent au Paléolithique inférieur, et qui ont déjà acquis à l'époque aurignacienne une différenciation, une adaptation pratique et une perfection technique fort avancées, prouvent que les Aurignaciens, au moment où ils ont créé leurs premières œuvres d'art figuré, avaient déjà la pratique de l'industrie, et par suite la conscience plus ou moins précise de leur pouvoir d'apporter par leur travail des modifications à une matière préexistante. Plus particulièrement, ils savaient déjà tracer des traits, soit tout simplement pour creuser dans les os, bois de Rennes ou défenses de Mam-mouths les sillons qui, approfondis, leur servaient à les débiter, soit pour rendre plus maniables ou plus pratiques des objets déjà façonnés, soit enfin pour décorer

---

<sup>1</sup>) Cf. Luquet, *Journal de Psychologie*, 1922, pp. 797—798. Je puis ajouter une expérience personnelle. J'avais placé à portée de mes chats un de ces champignons auxquels leur ressemblance avec un morceau de viande crue a valu les noms de foie de bœuf, langue de bœuf, bifteck végétal (*Fistulina hepatica* Huds.). Les chats, trompés par l'aspect du champignon, se sont livrés à son égard aux mêmes travaux d'approche que pour un véritable morceau de viande, et c'est seulement lorsqu'ils ont eu à là lettre le nez dessus que l'odorat leur a fait reconnaître leur erreur.

<sup>2</sup>) *Ibid.*, pp. 697—700.

<sup>3</sup>) J. Sully, *Études sur l'enfance*, trad. française, Paris, Alcan, 1898, pp. 429 et 432. — Romanes, *L'intelligence des animaux*, trad. franç., Paris, Alcan, 1889, t. II, pp. 71—72 (oiseaux) et 207—211 (chiens). — P. Hachet-Souplet, Les singes sont-ils capables de dessiner?, *Annales politiques et littéraires*, 25 Septembre 1910, XVIII<sup>e</sup> année, pp. 311—312.



leurs instruments ou leurs bijoux d'une ornementation rudimentaire; le grattage et le polissage appliqués aux matières osseuses, et peut-être aussi la peinture corporelle, pour laquelle suffisaient les doigts trempés dans de la couleur, fournissaient les éléments d'une technique susceptible d'être utilisée pour l'art figuré.

Ainsi les Aurignaciens étaient en possession des deux éléments, idée d'industrie et idée de ressemblance, dont la synthèse constitue l'idée d'art figuré. Mais les éléments ne sont pas la synthèse: un individu peut avoir conscience de son pouvoir industriel et posséder également la notion de ressemblance sans avoir conscience que son travail est capable de créer des ressemblances. En fait l'enfant, alors même qu'il se rend compte que d'autres individus possèdent la faculté graphique, n'a pas encore conscience de la posséder lui-même<sup>1</sup>). A plus forte raison devait-il en être de même pour un premier artiste préhistorique à qui manquait, puisqu'il était le premier, l'expérience de la création artistique par autrui; et il a fallu que quelque circonstance fortuite lui révélât l'existence de son pouvoir créateur d'images. De même que l'enfant trouve dans des lignes qu'il a tracées sans intention figurée une ressemblance avec des objets réels, sous l'influence soit d'une analogie d'aspect plus ou moins vague, soit des circonstances qui orientent dans telle ou telle direction sa fantaisie interprétative, les premiers Aurignaciens ont pu trouver des ressemblances dans des lignes qu'ils avaient tracées ou plus généralement dans des formes qu'ils avaient créées sans intention figurée, et comme l'idée du gibier était constamment présente dans l'esprit ou tout au moins dans la subconscience de ces chasseurs, leur fantaisie interprétative était naturellement inclinée à reconnaître des animaux dans ces images fortuites.

Quelles sont maintenant ces lignes tracées sans intention figurée et où l'artiste trouve après coup une ressemblance avec des objets ou êtres réels, ce qui l'amène graduellement à une imitation voulue de ces objets? On pourrait songer à des traits exécutés dans une intention décorative, puisque l'art décoratif existe, au moins sous forme élémentaire, antérieurement aux plus anciennes œuvres figurées incontestables de l'Aurignacien. Cette explication ne nous semble pas tenir compte de tous les éléments du problème. D'abord, si elle peut expliquer les figures gravées, elle n'est pas applicable aux figures peintes. Ensuite et surtout, le rôle décoratif de ces traits est précisément un obstacle à ce qu'ils reçoivent après coup une interprétation figurée. Pour qu'un dessinateur trouve dans des lignes tracées par lui une ressemblance avec quelque objet réel, alors qu'il n'a pas voulu l'y mettre, il faut que ce tracé offre à sa fantaisie interprétative, si développée qu'on la suppose, quelque possibilité d'application, autrement dit qu'il présente aux yeux un minimum de ressemblance avec quelque objet réel.

C'est ce qui se produit dans les premiers dessins de nos enfants, auxquels même un adulte peut appliquer comme leur auteur une interprétation figurée, bien qu'ils aient été tracés sans aucune intention de ressemblance avec un objet quelconque. Mais à quoi cela tient-il? D'une part à ce qu'ils sont exécutés

---

<sup>1</sup>) Luquet, *Journal de Psychologie*, 1922, pp. 704—706.

sans intention autre que de tracer des traits, et d'autre part à la maladresse de leur exécution en tant que simples traits. Comme ils n'ont aucune destination, non seulement figurée, mais quelconque, ils peuvent prendre n'importe quelle forme; en outre, faute d'inhibition neuro-musculaire et de direction ferme des mouvements graphiques, auxquels l'habitude n'a pas encore donné une sûreté suffisante, le crayon, auquel d'ailleurs le papier n'offre pas de résistance, produit des traits qui se prolongent presque indéfiniment, souvent aussi loin et parfois davantage que le permettent les dimensions de la feuille, qui serpentent, se coudent, rétrogradent, se recourbent, se pelotonnent, s'enchevêtrent. Bref, les premiers tracés enfantins fournissent des figures relativement compliquées et confuses qui, en vertu de ces caractères mêmes, si elles ne ressemblent proprement à rien, peuvent présenter à une imagination à la fois riche et déréglée, comme l'est celle de l'enfant, une ressemblance vague avec les objets les plus divers et les plus inattendus.

Les conditions eussent été tout autres pour un Aurignacien qui serait passé directement de l'art décoratif à l'art figuré. L'intention de produire non pas n'importe quels traits, mais des lignes ornementales, les dimensions réduites des outils ou des bijoux qu'il décorait d'incisions, la résistance qu'opposait à son burin la dureté de ses matériaux, pierre, os, bois de cervidés ou ivoire, enfin l'habileté acquise par la pratique même de l'art décoratif, tout concourait à lui faire produire des traits courts, précis, réguliers, espacés, qui, par ces caractères mêmes, n'offraient aucune occasion à une interprétation figurée. Telle est la raison pour laquelle il ne nous semble pas possible de dériver les dessins figurés des lignes décoratives. Il en faut donc chercher l'origine dans des lignes que leur auteur ne traçait pas plus dans une intention décorative que dans une intention figurée, mais simplement pour les tracer.

Notons en passant que c'est bien de cette façon que le dessin figuré prend naissance chez chacun des enfants de nos jours. L'enfant commence par tracer des traits à l'imitation des adultes, mais tout en constatant que les traits tracés par eux peuvent produire des images, il n'attribue pas au début la même vertu aux traits tracés par lui-même, et ne les trace que pour les tracer. Ce n'est qu'ensuite qu'il arrive à trouver à certains de ces tracés une ressemblance avec quelque objet réel. La constatation de cette ressemblance obtenue par accident et généralement imparfaite lui donne l'idée de la compléter; puis de cette intention de perfectionner de propos délibéré une ressemblance fortuite il passe à l'intention de produire une image au moyen de lignes, autrement dit de tracer des lignes pour produire une image<sup>1</sup>).

Quelque intérêt que présente ce rapprochement avec le dessin enfantin, il ne suffirait pas à expliquer les débuts de l'art figuré paléolithique si des faits précis ne venaient étayer cette hypothèse. Or précisément on constate dès le début de l'Aurignacien, c'est-à-dire à une époque antérieure aux plus anciennes œuvres figurées ou tout au plus contemporaine, des manifestations plus rudimentaires et tout à fait analogues aux premiers tracés enfantins. L'argile tapis-

---

<sup>1</sup>) Cf. Luquet, La phase préliminaire du dessin enfantin, *Journal de Psychologie*, 1922, pp. 696—719.



sant les parois ou les plafonds de diverses grottes, en quelques points de Font-de-Gaume et des Combarelles, sur des espaces importants de la Vache (Ariège), sur d'immenses surfaces à Hornos de la Peña (vers le fond), à Gargas (plafond de la salle des crevasses, du côté opposé aux oubliettes), à Altamira (plafond horizontal, à portée de la main, de l'étroit corridor terminal), a conservé les traces de trainées de doigts, tantôt confuses, entrecroisées dans tous les sens, tantôt formant des assemblages assez réguliers de lignes droites parallèles, soit horizontales, soit verticales<sup>1)</sup>. Dans certains cas, par exemple à la Croze à Gontran (fig. 14)<sup>2)</sup> ou à Hornos de la Peña (fig. 9 et 19)<sup>3)</sup>, ces figures apparaissent plus



Fig. 19. Tracés digitaux, Hornos de la Peña ( $\frac{1}{6}$ ).

nettement comme intentionnelles: ce sont des courbes parallèles, spiralées, serpentine, méandriques, entrelacées, tracées avec les doigts (généralement trois) d'une même main ou peut-être dans certains cas avec un instrument pectiné, sorte de main artificielle ou de fourchette fabriquée avec des rameaux. Les tracés de ce genre qui, partout où des superpositions de figures fournissent des indications chronologiques certaines, sont les productions les plus anciennes, ne nous semblent susceptibles d'aucune interprétation figurée, et il est vraisemblable que leurs auteurs ne leur en attri-

buaient pas eux-mêmes, pas plus que ne le font nos enfants pour leurs premiers tracés; mais c'était déjà une trace déposée volontairement sur un support par l'activité humaine. On a trouvé à Gargas<sup>4)</sup> des tracés analogues, mais dont les lignes plus longues, plus sinueuses, plus compliquées, et qui par leur aspect méritent le nom expressif de „macaroni“ qui leur a été donné par leurs inventeurs, sont plus susceptibles de fournir l'occasion d'une interprétation figurée; et en fait on peut trouver dans l'un de ces macaroni une ressemblance avec un mufler de face, dans un autre une ressemblance avec le front et l'échine, et peut-être même aussi le train de derrière et la queue, d'un animal cornu. Ces derniers tracés nous semblent des exemples, analogues à ceux que nous avons rencontrés dans

<sup>1)</sup> *L'A.* (= *L'Anthropologie*), t. XXI, 1910, pp. 139 et 144; Cav. cantabr., pp. 93—95 et 194—195.

<sup>2)</sup> Capitan, Breuil et Peyrony, La Croze à Gontran, *Revue anthropol.*, t. XXIV, 1914, p. 278, fig. 1.

<sup>3)</sup> *Rép.* (= S. Reinach, Répertoire de l'art quaternaire), p. 94, no. 4.

<sup>4)</sup> *L'A.*, t. XXI, 1910, p. 140, fig. 7 et p. 141, fig. 8.



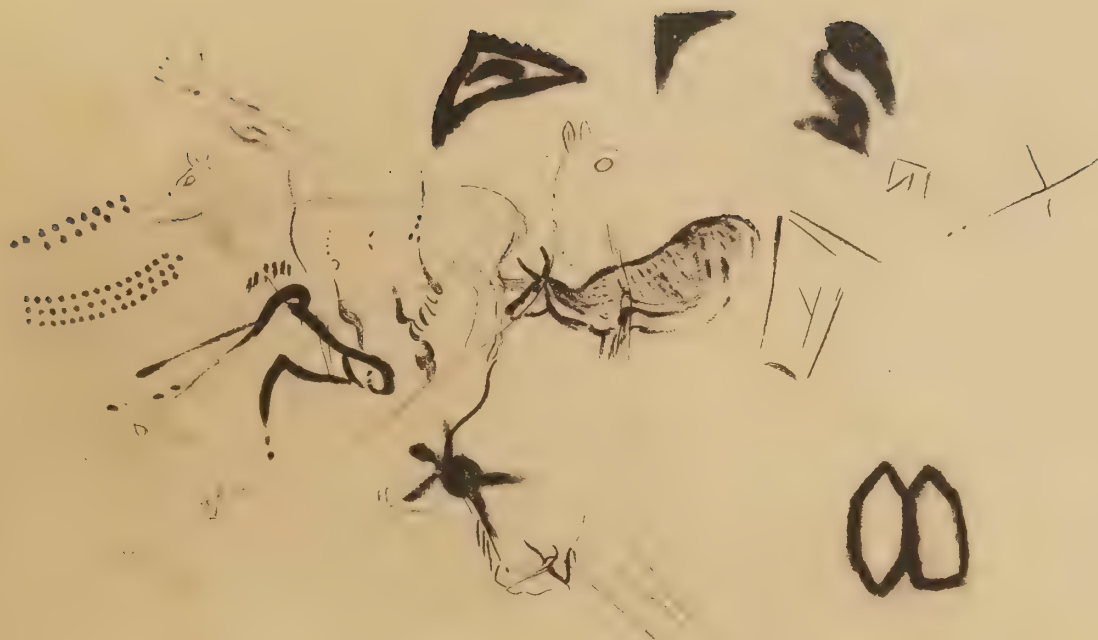


Fig. 1. Peintures pariétales de la Pasiega ( $1/12$ ).

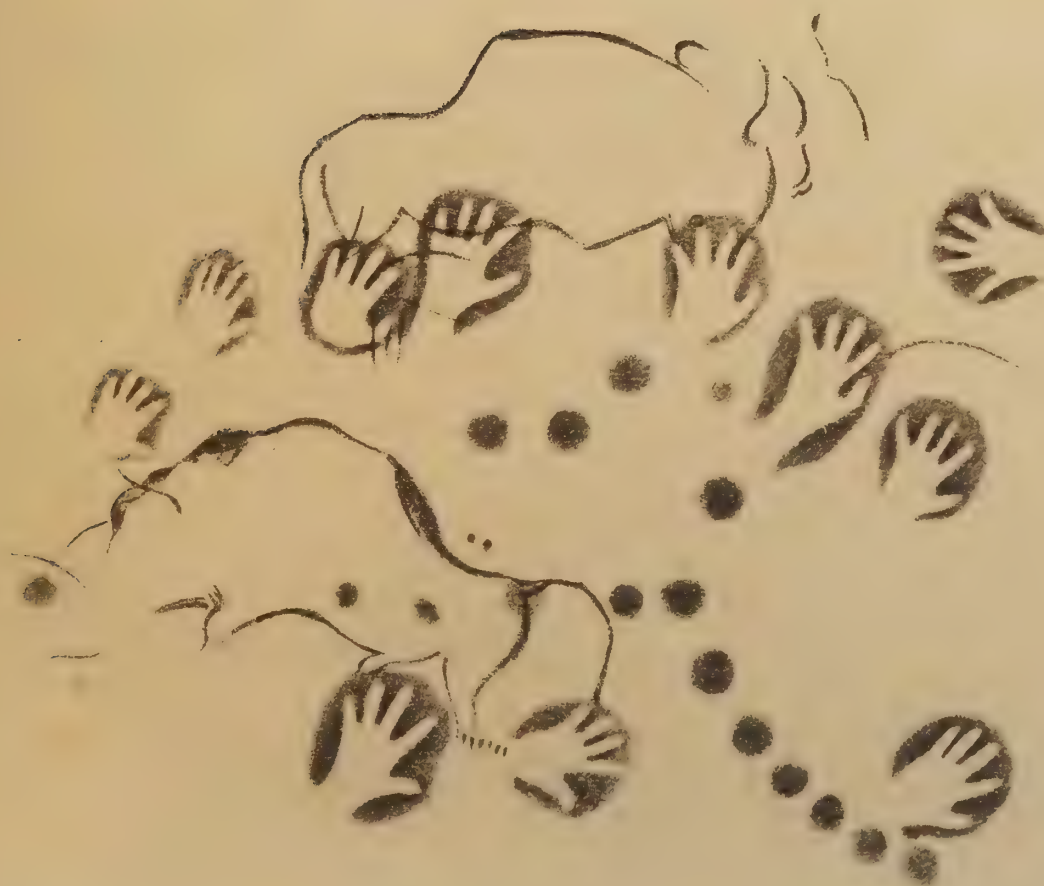


Fig. 2. Bisons au trait jaune et rouge, mains cerneées de rouge, disques rouges, Castillo ( $1/10$ ).



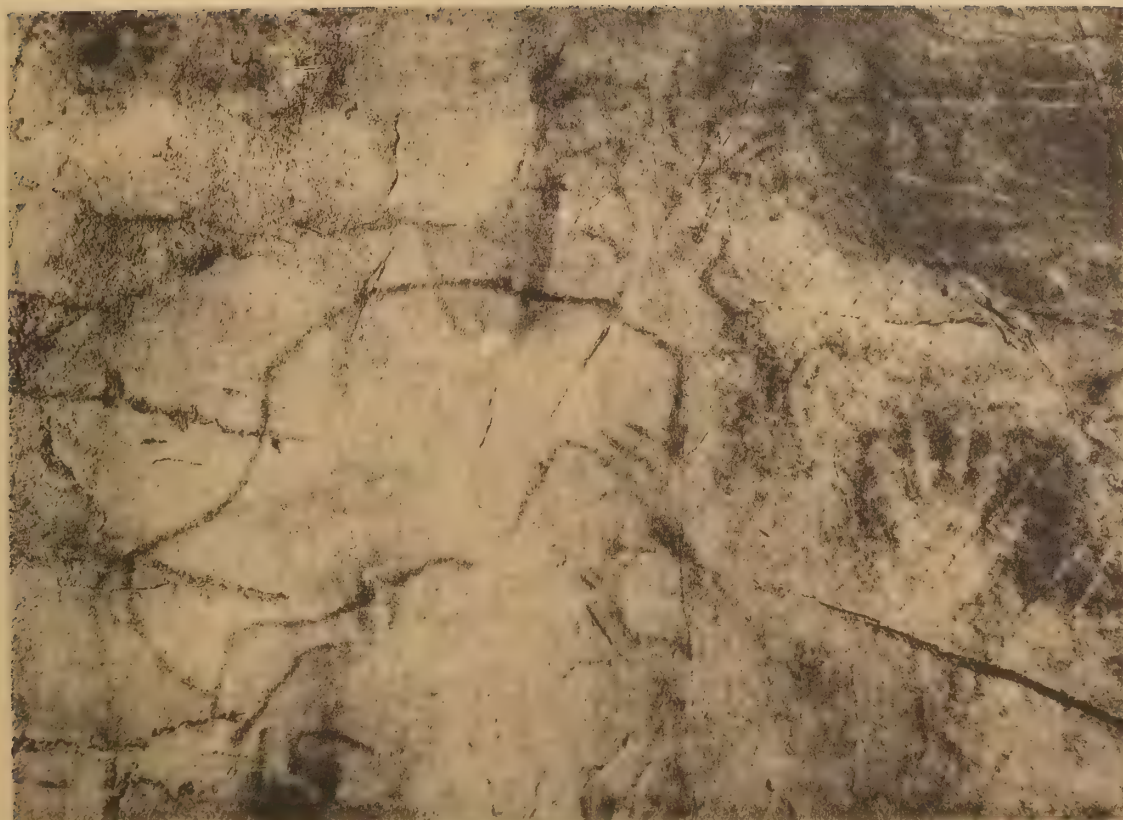


Fig. 3. Bison au trait jaune, mains cerneés de rouge, disques rouges, Castillo ( $\frac{1}{6}$ ) (cf. Fig. 2).



Fig. 4. Main cerneé de rouge, Castillo ( $\frac{1}{4}$ ).





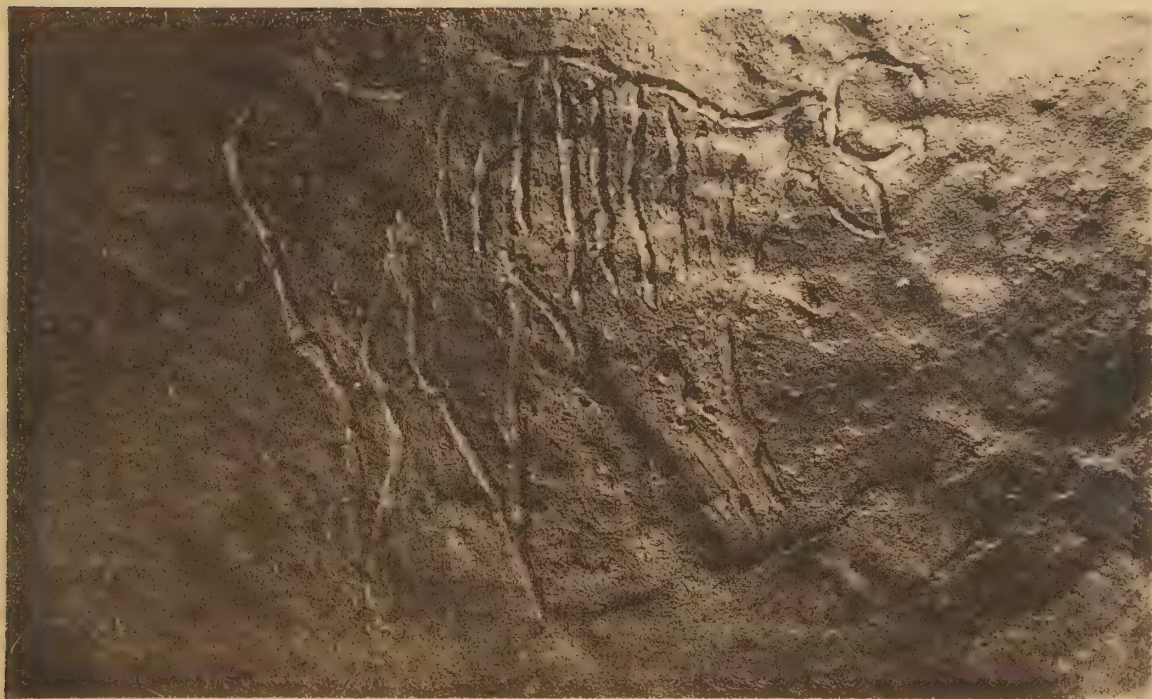


Fig. 5. Boeuf tracé au doigt sur argile, La Clotilde de Santa Isabel ( $\frac{1}{6}$ ).



Fig. 6 et 7. Boeufs tracés au doigt sur argile, La Clotilde ( $\frac{1}{10}$ ).



Fig. 8. Boeuf tracé au doigt sur argile, Hornos ( $\frac{1}{10}$ ).

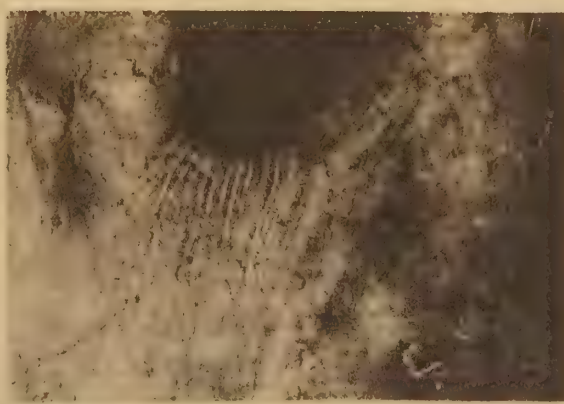


Fig. 9. Tracés digitaux sur argile, Hornos.





le dessin des enfants, d'une ressemblance obtenue fortuitement. Celle-ci a pu, comme chez eux, donner l'idée de la compléter intentionnellement, puis de la créer de toutes pièces, l'Homme étant arrivé à l'idée que, puisqu'il en a déjà fait une, il peut bien en faire d'autres. On arrive de la sorte aux dessins d'animaux encore extrêmement grossiers, mais déjà reconnaissables, de la Clotilde de Santa Isabel (fig. 5—7)<sup>1)</sup>, de Quintanal<sup>2)</sup>, de Hornos (fig. 8)<sup>3)</sup>, et à ceux de Gargas<sup>4)</sup>, un peu moins imparfaits, tracés encore les uns et les autres sur l'argile, mais avec un seul doigt, et dont il paraît difficile de considérer la ressemblance comme simplement accidentelle et non préméditée. Ces différents tracés digitaux sur une matière molle sont analogues, si l'on fait abstraction de leur caractère figuré, aux incisions (lignes et points) exécutés sur les outils ou les bijoux dans une intention décorative, et dès lors la technique du burin peut être transférée de l'art ornemental à l'art figuré. La Croze à Gontran réunit des



Fig. 16. Gravures pariétales, La Croze à Gontran (1/11).  
La tête du Cheval en haut à droite est faite par un accident rocheux partiellement retouché.

spécimens de ces différents stades des origines de l'art figuré: elle présente à la fois (fig. 14—17, pl. 6—8) des dessins digitaux analogues à ceux de Hornos, des incisions parallèles multipliées qui ne sont que la répétition au burin de ces tracés digitaux, enfin des silhouettes animales incisées d'un trait unique et qui ne sont que la répétition, exécutée au burin sur matière dure, des figures animales tracées avec un seul doigt de Gargas. Gargas et Hornos présentent une réunion analogue

<sup>1)</sup> *Rép.*, p. 175, nos. 5—14.

<sup>2)</sup> Cav. cantabr., fig. 81 (Sanglier?) (manque dans *Rép.*).

<sup>3)</sup> *Rép.*, p. 93, no. 1.

<sup>4)</sup> *Rép.*, p. 81, nos. 3—5.

de spécimens des différents moments que nous venons de distinguer dans la genèse du dessin figuré. On trouve sur la frise tombée d'Altamira<sup>1)</sup> et sur un plafond du Tuc d'Audoubert<sup>2)</sup> des traits parallèles incisés qui ne sont que la répétition au burin des tracés digitaux de Hornos ou de la Croze à Gontran.

Le passage des tracés digitaux aux dessins véritables est particulièrement visible à la Pileta (province de Malaga), dans des figures non tracées sur l'argile molle, mais peintes en jaune sur paroi dure. Ce sont d'abord de simples lignes parallèles plus ou moins longues, rectilignes, incurvées ou présentant un nombre variable d'ondulations serpentiformes (fig. 20 et 21, pl. 6). Ces tracés, considérés isolément, semblent avoir donné naissance à des figures qui, exécutées avec le même procédé, seraient cependant des serpents voulus: dans les unes, les traits parallèles se rejoignent en pointe effilée soit à l'une des extrémités, soit dans un cas aux deux; dans d'autres, une des extrémités est effilée et l'autre présente un renflement évoquant une tête de serpent, parfois précédé d'un étranglement. Le renflement, de forme variable, est parfois divisé en deux lobes qui font penser à des mâchoires écartées, d'où s'échappe même dans certains cas une ligne correspondant à une langue. Il nous semble impossible que la ressemblance de toutes ces figures avec un serpent soit purement accidentelle, et n'ait pas été produite d'abord accidentellement, mais remarquée et reproduite exprès.

De même que ces tracés serpentiformes isolés ont abouti, selon nous, à des serpents voulus, de même leur juxtaposition, puis leur coalescence ont conduit, comme dans les macaroni de Gargas, à des figures animales plus compliquées. Les tracés à traits parallèles sont tantôt juxtaposés sans aucun ordre, tantôt disposés d'une façon alterne, tantôt soudés pour ainsi dire et embranchés les uns dans les autres. Pour la plupart des figures complexes ainsi obtenues, l'artiste semble n'avoir eu aucune intention figurée et avoir simplement pris plaisir au jeu des lignes; mais il en est une au moins où nous voyons certainement et où l'artiste a bien pu voir, même sans l'avoir cherché, l'aspect d'un animal, quadrupède ou oiseau, en profil absolu, reposant sur une patte. Que cette transition soit ou non hypothétique, elle conduit à des figures où se retrouve la même technique des traits parallèles et dont l'intention zoomorphique est incontestable: la tête avec encolure d'un Bouquetin, la tête avec encolure d'un Bœuf et un animal entier qui semble un Rhinocéros (fig. 21, pl. 6)<sup>3)</sup>. Dans quelques parties du contour de ces figures, les traits parallèles se réunissent en un trait unique. Enfin, la technique primitive est complètement abandonnée, et l'on se trouve en présence d'animaux à contour tracé d'une ligne unique, Chevaux, Bouquetins, Biches, Bœufs, tout semblables aux peintures zoomorphiques aurignaciennes de la province de Santander<sup>4)</sup>.

Mais nous ne sommes pas au bout de nos peines, et la difficulté à résoudre n'est que reculée. Si les tracés digitaux ont pu donner naissance aux dessins

---

<sup>1)</sup> Cav. cantabr., fig. 198—200 (reproduction seulement partielle dans *Rép.*, p. 10, nos. 3 et 4).

<sup>2)</sup> Bégouen, *L'A.*, t. XXIII, 1912, p. 658.

<sup>3)</sup> La Pileta, pl. III.

<sup>4)</sup> La Pileta, p. 19.



figurés voulus, il reste encore à expliquer les tracés digitaux eux-mêmes. Pour quelle raison ont-ils été exécutés, et d'où vient qu'ils présentent les caractères analogues à ceux des tracés enfantins qui permettent de leur appliquer après coup une signification figurée? Ces caractères interdisent, comme nous venons de le voir, de les attribuer à des auteurs qui exerceraient telle quelle une habileté manuelle acquise dans la pratique de l'art décoratif, et d'autre part la matière sur laquelle ils sont tracés semble exclure une intention ornementale.

Si, pour ces raisons, le passage des lignes décoratives au dessin figuré semble n'avoir pu s'effectuer chez des adultes, il ne serait pas impossible qu'il se soit produit par l'intermédiaire des enfants et que chez tel ou tel des individus de cette époque reculée comme chez nos contemporains, l'évolution qui aboutit au dessin figuré ait commencé dès l'enfance. Exclue par leur jeune âge des fatigues de la chasse — les sociologues ethnographes ajouteraient qu'il fallait probablement aux adolescents une initiation rituelle pour pouvoir être associés à la vie intégrale du groupe social —, les enfants aurignaciens restaient au campement et s'y trouvaient dans une situation sensiblement analogue à celle de nos enfants. Occupés tout au plus à de menues besognes ménagères qui ne devaient pas être fort absorbantes, jouissant d'un loisir que ne venaient restreindre ni la fréquentation scolaire ni la participation à des travaux agricoles, ils n'avaient à peu près rien d'autre à faire que de jouer; et, tout comme nos enfants, ils jouaient vraisemblablement à faire comme les adultes de leur entourage. Ils devaient imiter les péripéties des chasses dont ils n'avaient pas été les témoins, mais qu'ils avaient à la fois entendu raconter et vu mimer, de même que les enfants du siècle dernier jouaient aux Peaux-Rouges d'après les livres de Fenimore Cooper, ou que plus récemment les nôtres jouaient à la guerre d'après les échos qui leur parvenaient du front; et ils imitaient probablement aussi les occupations sédentaires des chasseurs, notamment la fabrication des ustensiles et des bijoux. Ils les voyaient tracer sur ceux-ci des lignes pour les orner, et ils voulaient eux aussi tracer des lignes comme font, non seulement nos enfants, mais aussi, si ce rapprochement semble trop relevé, les singes. Comme on ne laissait à leur disposition ni matériaux de prix, ni instruments de choix, ils se contentaient des premiers venus. L'argile molle du sol ou des parois des grottes s'offrait complaisamment à leurs tracés, et leurs doigts étaient pour eux, en même temps que la fourchette, „le burin du père Adam“.

Nous avons présenté cette hypothèse parce que, dans toute recherche scientifique, il n'en faut négliger aucune; mais, si elle peut rendre compte d'un certain nombre de tracés digitaux, elle nous paraît insuffisante pour les expliquer tous, et notamment ceux qui sont tracés simultanément avec plusieurs doigts, et qui semblent les plus anciens. Nous croyons donc que les premiers tracés linéaires qui, par une évolution ultérieure, ont abouti au dessin figuré, doivent être attribués, non à des enfants, mais à des adultes.

Mais si l'on rapproche de l'art pariétal paléolithique les graffiti de nos jours qui, après des millénaires et dans des milieux différents, présentent avec lui de remarquables analogies, on ne peut manquer d'être frappé du fait que



l'on rencontre sur nos murs des lignes verticales parallèles tracées avec plusieurs doigts trempés dans de la couleur et qui par suite présentent la plus étroite parenté avec les traits peints primitifs de la Pileta. L'explication que nous avons proposée de ces tracés actuels<sup>1)</sup> pourrait valoir pour les tracés aurignaciens, et ceux-ci pourraient n'être comme eux qu'une manifestation de la „volonté de puissance“, une attestation machinale de la personnalité de leur auteur. Les trainées de doigts que nous avons vu aboutir, par des intermédiaires de complication croissante, aux tracés digitaux à plusieurs doigts, soit imprimés, soit peints, ont été selon toute vraisemblance la répétition intentionnelle de traces involontaires; peut-être, et en tout cas à titre exceptionnel, d'empreintes résultant d'une glissade, où les orteils auraient laissé sur le sol ou les doigts sur les parois une marque allongée; à peu près certainement, pour les tracés imprimés du genre des plus rudimentaires d'Altamira, Gargas ou Hornos, des empreintes laissées par les doigts sur des parois couvertes d'argile dont on extrayait, pour quelque emploi utilitaire, l'enduit plastique<sup>2)</sup>, et pour les tracés peints de la Pileta, de la trace laissée sur les parois en essuyant une main souillée d'argile<sup>3)</sup>.

Les dessins voulus ont également dû, selon toute vraisemblance, être inspirés par des images fortuites d'origine différente. Des hommes à qui la chasse

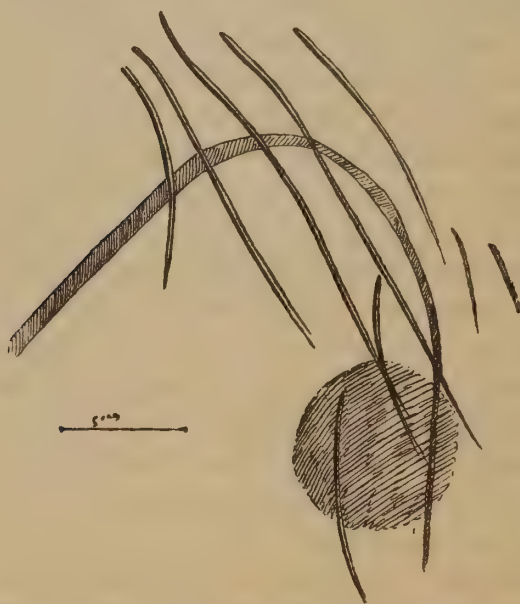


Fig. 22. Traces de griffes d'Ours et peintures rouges, Castillo (<sup>1</sup>/<sub>4</sub>).

fournissait la majeure partie de leur alimentation devaient très vraisemblablement avoir l'idée de piste. Ils n'étaient pas sans avoir remarqué que les animaux laissent sur la terre molle des empreintes caractéristiques, celles d'un Cheval différant de celles d'un Bison, d'un Rhinocéros ou d'un félin, celles d'un palmipède de celles d'un échassier ou d'un gallinacé. En fait, des empreintes de griffes et même de pieds d'Ours ont subsisté jusqu'à nos jours et ont été découvertes sur le sol ou les parois de grottes à Font-de-Gaume, à Gargas, à Bétharram près de Lourdes, au Tuc d'Audoubert, à Altamira, à Hornos de la Peña, à la Cova Negra, à la Pileta, à Castillo<sup>4)</sup>. Cette dernière grotte a fourni une observation particulièrement instruc-

<sup>1)</sup> Luquet, *Journal de Psychol.*, 1922, p. 703.

<sup>2)</sup> Cav. cantabr., pp. 194—195.

<sup>3)</sup> La Pileta, pp. 17 et 18.

<sup>4)</sup> Breuil, Traces laissées par l'Ours des cavernes, *Revue préhistor.*, Mars 1908, p. 65. — Cartailhac, Les coups de griffes d'Ours, *l'A.*, t. XIX, 1908, p. 113. — Begouen, *C. R. de l'Acad. des Inscr.*, 1912, pp. 536—537; *l'A.*, t. XXIII, 1912, pp. 659—660. — Cartailhac et Breuil, Altamira, pp. 43—44; *l'A.*, t. XXI, 1910, p. 142. — Font-de-Gaume, pp. 29—31 et pl. XLVI, XLVII et XLVII bis. — Cav. cantabr., pp. 91, 115—116. — La Pileta, pp. 6, 13, 14.

tive: sur la muraille de la dernière galerie où sont peints de gros disques rouges alignés en longues files, les griffes d'Ours ont entamé un trait rouge sans signification définie, mais appartenant à la technique des animaux dessinés au trait de la phase la plus ancienne de l'art pariétal paléolithique, et les empreintes de ces griffes ont été elles-mêmes recouvertes par un gros disque rouge (fig. 22)<sup>1)</sup>. Par conséquent, au moins l'auteur de ce disque, qui remonte à l'Aurignacien ancien, a certainement vu et vraisemblablement reconnu des traces d'Ours.

Mais les animaux n'étaient pas seuls à laisser des empreintes sur le sol. Les pieds de l'Homme en marchant, ses mains et ses genoux en rampant sous les plafonds surbaissés des cavernes ou à travers les fourrés laissaient dans la poussière ou la terre humide des vestiges analogues: l'abbé Breuil à Niaux<sup>2)</sup>, le comte Begouen au Tuc d'Audoubert<sup>3)</sup> ont découvert de ces empreintes qui semblent d'âge magdalénien, et les Aurignaciens n'ont pu manquer d'en laisser de semblables. En constatant qu'il a de la sorte produit des images, bien que sans le vouloir, l'Aurignacien a bien pu être amené à l'idée d'en produire intentionnellement de pareilles, par un processus analogue à celui qui s'observe au début du dessin enfantin<sup>4)</sup>.

Nous ne sommes d'ailleurs pas réduits sur ce point à une simple hypothèse fondée sur l'analogie, et l'on a découvert des exemples authentiques d'empreintes de mains exécutées volontairement à l'époque aurignacienne. Il s'agit, non pas de traces laissées en creux dans la terre molle, dont rien ne pourrait établir qu'elles étaient voulues, mais de figures déposées avec de la couleur sur une surface dure, et qui ne peuvent l'avoir été qu'intentionnellement.

Ces figures étaient obtenues par deux procédés. Tantôt la main enduite de couleur liquide était appliquée sur une surface et y laissait son décalque coloré. Tantôt, la main étant placée sur une surface naturellement humide ou mouillée exprès, ou même, comme dans trois exemples de Gargas, déjà recouverte d'une couleur de fond de teinte différente<sup>5)</sup>, on projetait sur le tout, soit avec l'autre main, soit avec la bouche, de la couleur qui cernait d'une plage colorée la partie recouverte par la main. De la sorte, celle-ci une fois retirée, la surface qu'elle recouvrait primitivement donnait l'image d'une main de la couleur naturelle de la paroi rocheuse, entourée de la couleur projetée.

Le premier procédé ou procédé par impression ou par décalque n'est représenté que par un tout petit nombre de spécimens de Bédeilhac (en noir)<sup>6)</sup> et d'Altamira (une main rouge du grand plafond)<sup>7)</sup>. Les exemples du second

<sup>1)</sup> Cav. cantabr., fig. 104.

<sup>2)</sup> „En deux points épargnés par les pieds des visiteurs modernes, nous avons noté . . . l'empreinte des genoux nus d'un homme qui avait rampé sous une voûte basse et celle de nombreux pieds également nus, appartenant à des adultes et à des enfants" (*C. R. Acad. Inscr.*, 1907, p. 222).

<sup>3)</sup> *C. R. Acad. Inscr.*, 1912, pp. 536—537; *L'A.*, t. XXIII, 1912, pp. 659—663. — Dans une des salles, on a relevé à la fois des empreintes de griffes et de pattes d'Ours et de pieds d'Hommes.

<sup>4)</sup> Luquet, *Journal de Psychologie*, 1922, p. 717.

<sup>5)</sup> *L'A.*, t. XXI, 1910, p. 134.

<sup>6)</sup> Font-de-Gaume, p. 118.

<sup>7)</sup> *Rép.*, p. 8, no. 2 et p. 9, no. 4 (à droite). — C'est une „petite main de femme ou d'enfant, obtenue



procédé ou procédé par épargne ou au patron sont beaucoup plus nombreux; on en a retrouvé à Altamira<sup>1)</sup>, à Castillo (fig. 2—4)<sup>2)</sup>, à Font-de-Gaume<sup>3)</sup>, aux Combarelles<sup>4)</sup>, à l'abri Labatut des Roches de Sergeac<sup>5)</sup>, à Beyssac près Vieil-Mouly (Dordogne) (une main rouge)<sup>6)</sup>, à la grotte David de Cabrerets (Lot)<sup>7)</sup>, dans les galeries latérales de la grotte des Trois frères (mains rouges associées comme à Castillo à des alignements de points rouges ou noirs)<sup>8)</sup>; enfin à Gargas<sup>9)</sup>. Ces dernières figurations de la main sont à la fois les plus nombreuses, les plus intéressantes et les plus sûrement datées comme remontant à la phase la plus reculée de l'Aurignacien, au moins aussi anciennes, et peut-être davantage, que les gravures pariétales de Pair-non-Pair<sup>10)</sup>. Les mains obtenues par l'un ou l'autre de ces deux procédés ne paraissent pouvoir s'expliquer que par l'imitation volontaire d'empreintes produites accidentellement sur la terre molle. Nous avons bien là un exemple de fait incontestable de la reproduction intentionnelle d'une image obtenue par hasard.

Ce n'est pas seulement à l'époque aurignacienne et plus généralement dans les temps préhistoriques que l'homme a reproduit de la sorte la forme de sa main. L'ethnographie fournit en quantité des exemples analogues. J'ai également attiré l'attention sur des productions empruntées aux graffiti actuels qui permettent des rapprochements extrêmement instructifs. Ces mains, obtenues tantôt par impression, tantôt au patron, semblent la manifestation d'une tendance à employer un procédé en quelque sorte mécanique, qui permet de dessiner sans avoir besoin de savoir dessiner ou de s'en donner la peine. Il est évident que pour un individu qui désire recourir à ce procédé, sa propre main y est particulièrement appropriée, puisqu'il l'a sans cesse à sa disposition pour l'imprimer ou s'en servir comme patron<sup>11)</sup>. Si donc, de nos jours, des individus qui ont certainement vu et même exécuté des dessins proprement dits manifestent autant de goût pour le dessin mécanique et pour le motif qui s'y prête le mieux, les Aurignaciens ont dû éprouver le même sentiment pour ce genre de dessin alors qu'ils n'en connaissaient pas d'autre, et l'on s'explique

peut-être par application de la main rougie ainsi qu'on fait en Algérie et ailleurs, mais certainement retouchée au pinceau" (Altamira, p. 76).

<sup>1)</sup> Deux petites mains cernées de brun noir à doigts très courts, un peu à gauche de la main imprimée en rouge; *Rép.*, p. 9, no. 4 (à gauche; la seconde, située sous le cou de la tête de cervidé gravée, ne se distingue pas dans la reproduction).

<sup>2)</sup> Une cinquantaine de mains cernées de rouge; *Rép.*, pp. 42 et 43; *Cav. cantabr.*, fig. 106—108.

<sup>3)</sup> Quatre mains cernées de noir, l'une bien nette, les trois autres très déteintes et cachées par des peintures postérieures (Font-de-Gaume, p. 72, note et fig. 83).

<sup>4)</sup> Les Combarelles, fig. 41.

<sup>5)</sup> Mains cernées de rouge sur des blocs tombés dans le niveau aurignacien supérieur et probablement plus anciennes (Capitan, Breuil, Peyrony, *l'A.*, t. XXVI, 1915, p. 518).

<sup>6)</sup> *Ibid.*, p. 518 et fig. 13.

<sup>7)</sup> *L'Illustration*, no. 4206, 13 Octobre 1923, fig. p. 359.

<sup>8)</sup> Mainage, Les religions de la préhistoire, Paris, 1921, p. 217, note 25.

<sup>9)</sup> *Rép.*, p. 81, no. 6; *l'A.*, t. XXI, 1910, pp. 131—134.

<sup>10)</sup> *l'A.*, t. XXI, 1910, p. 143.

<sup>11)</sup> Luquet, *Journal de Psychol.*, 1922, pp. 807—812.



par là que la reproduction volontaire des empreintes de mains, d'abord fortuites, ait été, comme elle l'a été en fait, l'une des premières formes, sinon la première, du dessin intentionnel.

Les images aurignaciennes de mains en couleur prouvent que dès ce moment l'homme avait conscience de sa faculté créatrice d'images, au moins pour une certaine image, celle de sa main. Des faits établissent qu'il ne s'en est pas tenu là, et qu'il a tout au moins cherché à étendre le procédé du patron à la production d'autres images. Les explorateurs de Gargas ont relevé sur les parois de cette caverne „une petite main potelée, avec le poignet, d'un enfant en bas âge; des doigts isolés, ne provenant pas d'une main déteinte, quelquefois le pouce; le long d'une saillie, dans le recoin où furent observées les premières mains, une série de cinq doigts sont ainsi juxtaposés comme en guirlande décorative. Non loin de là se trouve une empreinte [c'est-à-dire un dessin au patron] faite de l'assemblage du pouce et de l'index des deux mains droite et gauche . . . Une autre silhouette cernée de rouge rappelle celle qu'on obtiendrait avec la tête d'un humérus ou d'un tibia“<sup>1)</sup>. Ces différents exemples de Gargas correspondent à autant de tentatives pour obtenir avec le procédé du patron, inauguré avec la main entière, des figures plus variées.

C'est par la même intention que s'expliquerait, selon nous, la curieuse particularité que présentent un grand nombre des mains au patron de cette même grotte. Un, plusieurs ou même tous les doigts sont privés des deux phalanges terminales<sup>2)</sup>. Cet aspect des images peut s'expliquer de deux façons: la main naturelle qui a servi de patron était, soit une main intacte aux doigts repliés, soit une main mutilée. Sans vouloir prendre parti, les inventeurs semblent avoir une préférence pour la dernière interprétation. L'ethnographie fournit de nombreux exemples de mutilations des doigts correspondant à des rites religieux, funéraires ou propitiatoires, dont la signification primitive semble même parfois oubliée de ceux qui les pratiquent<sup>3)</sup>. Il ne serait donc pas impossible que des coutumes analogues aient existé chez les Aurignaciens, et que les images de Gargas aient été exécutées avec des mains antérieurement mutilées.

Il semble même qu'une des mains qui ont servi de patron à Gargas ait été réellement mutilée: l'abbé Breuil a en effet remarqué plusieurs images pour ainsi dire superposables et qui doivent avoir été faites avec une main unique présentant les mêmes mutilations.

Mais si cette mutilation a existé chez un habitant de Gargas, chez qui elle pouvait être accidentelle, il nous semble abusif de la considérer comme générale. On n'a relevé, à ma connaissance, aucune mutilation des doigts sur les squelettes retrouvés dans les sépultures. Toutes les images de mains rencontrées ailleurs qu'à Gargas et plusieurs de celles de Gargas correspondent à des mains intactes. Même les mains „mutilées“ de cette grotte présentent des mutila-

---

<sup>1)</sup> Cartailhac et Breuil, *l'A.*, t. XXI, 1910, p. 135.

<sup>2)</sup> *Ibid.*, p. 134—135. — *C. R. Acad. Inscr.*, 1907, p. 215, fig. 1. — *Rép.*, p. 81, no. 6.

<sup>3)</sup> Luquet, *Journal de Psychologie*, 1922, pp. 813—814. — *Rev. de l'École d'Anthropol. de Paris*, 1894, p. 167. — Obermaier, *Der Mensch der Vorzeit*, p. 430. — Ratzel, *Völkerkunde*, t. I, pp. 306 et 690.

tions dont la diversité s'accorde mal avec une pratique systématique et qui, intéressant plusieurs ou même tous les doigts de mains masculines, semblent difficilement conciliables, bien que restreintes à la main gauche, avec les conditions d'existence de chasseurs. Et si l'on suppose que les mains qui ont servi de patron appartenaient à des sorciers, chez qui la mutilation des doigts était en relation avec leur caractère sacré et qui, nourris par la communauté, n'avaient pas besoin de chasser, on n'expliquera encore pas la diversité des mutilations présentées par les images.

Il nous paraît donc beaucoup plus vraisemblable de considérer la grande majorité des images „mutilées“ de Gargas comme exécutées avec des mains intactes aux doigts repliés. Les inventeurs signalent, il est vrai, que les essais faits par eux-mêmes et par leurs amis avec leurs doigts repliés ont échoué à donner une silhouette à contours aussi nets que ceux des mains de Gargas dans la région correspondant aux portions de doigts absentes. Mais, dans ces expériences, ils ont projeté la poudre colorante avec la main, comme un moderne songe naturellement à le faire, et non avec la bouche, procédé auquel il est au moins possible, d'après les parallèles ethnographiques, qu'aient recouru les Aurignaciens de Gargas, et qui donnerait plus de netteté aux contours des doigts repliés. Je suis très frappé du fait que dans toutes les images à doigts incomplets, les deux phalanges terminales manquent à la fois et qu'on n'a pas signalé un seul exemple de doigt qui ne soit privé que de la dernière phalange, ce qui s'explique admirablement avec l'hypothèse de doigts repliés, où les deux phalanges disparaissent en même temps. Enfin, l'une des mains de la paroi gauche<sup>1)</sup> a tous les doigts incomplets et le pouce totalement absent; bien plus, l'absence du pouce dans l'image ne paraît pas résulter d'une désarticulation du pouce de la main patron: l'image ne présente pas la saillie qui, dans le cas d'ablation du pouce, correspondrait à l'extrémité du premier métacarpien, mais le contour descend en ligne presque droite dans le prolongement de l'index, comme si le métacarpien avait lui aussi été enlevé. Cet aspect de l'image s'explique tout naturellement si elle a été produite en appuyant sur la muraille une main dont le pouce aurait été replié à l'intérieur. Des quatre images de mains cernées de Font-de-Gaume, l'une, qui ressemble à une sorte de fer à cheval ovoïde, semble également avoir été faite avec le poing fermé<sup>2)</sup>.

Pour toutes ces raisons, nous croyons que la majorité des images à doigts incomplets de Gargas ont été exécutées avec des mains intactes à doigts repliés et que, si l'idée a pu en être suggérée par la vue de quelques images exécutées avec une main réellement mutilée, elles n'avaient d'autre but que d'obtenir avec la main comme patron des images plus variées.

En résumé, le procédé du dessin mécanique a été, dès les temps aurignaciens, étendu graduellement de la main entière à des parties de main, à des doigts isolés, à des objets différents. Il est permis de supposer que les empreintes pro-

<sup>1)</sup> *Rép.*, p. 81, no. 6 = *l'A.*, t. XXI, 1910, p. 133, fig. 3 (la main en bas à gauche du groupe du haut).

<sup>2)</sup> Font-de-Gaume, p. 72, note.



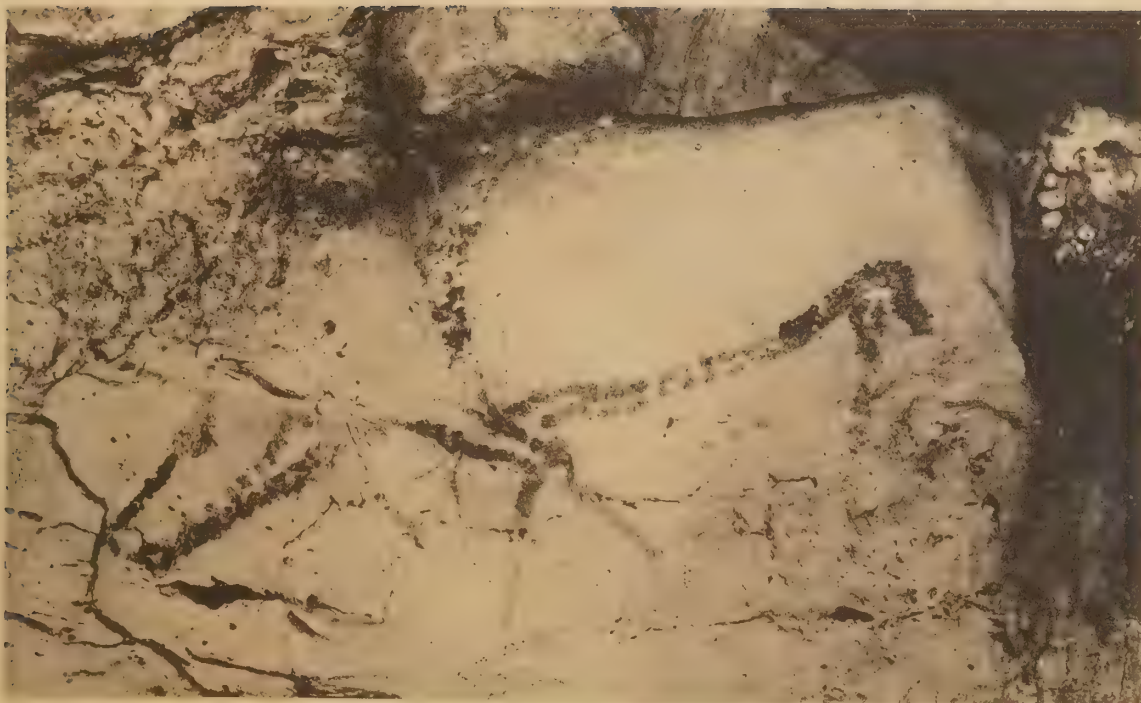


Fig. 10. Boeuf peint en rouge sur un accident rocheux qui en fournit l'échine et l'arrière-train, Covalanas ( $\frac{1}{12}$ ).



Fig. 11. Sommet de bâton troué en bois de Renne, Gorge d'Enfer (grandeur vraie).

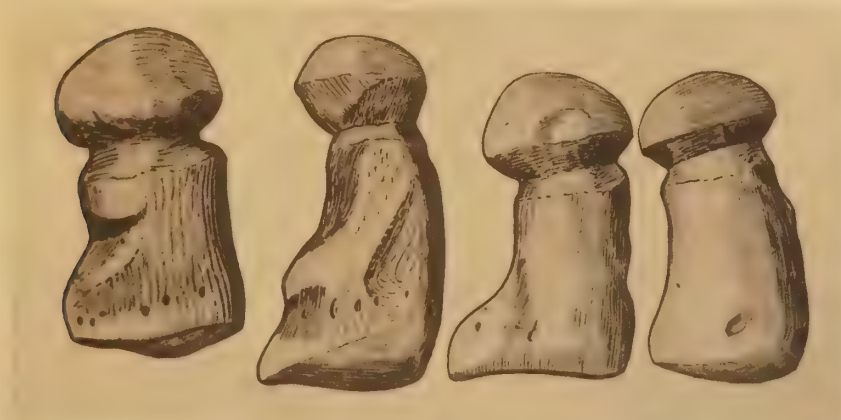


Fig. 12. Statuettes humaines en métacarpiens de Mammouth, Předmost ( $\frac{1}{4}$ ).







Fig. 13. Bison couché retournant la tête. Peinture pariétale polychrome d'Altamira (1/12).





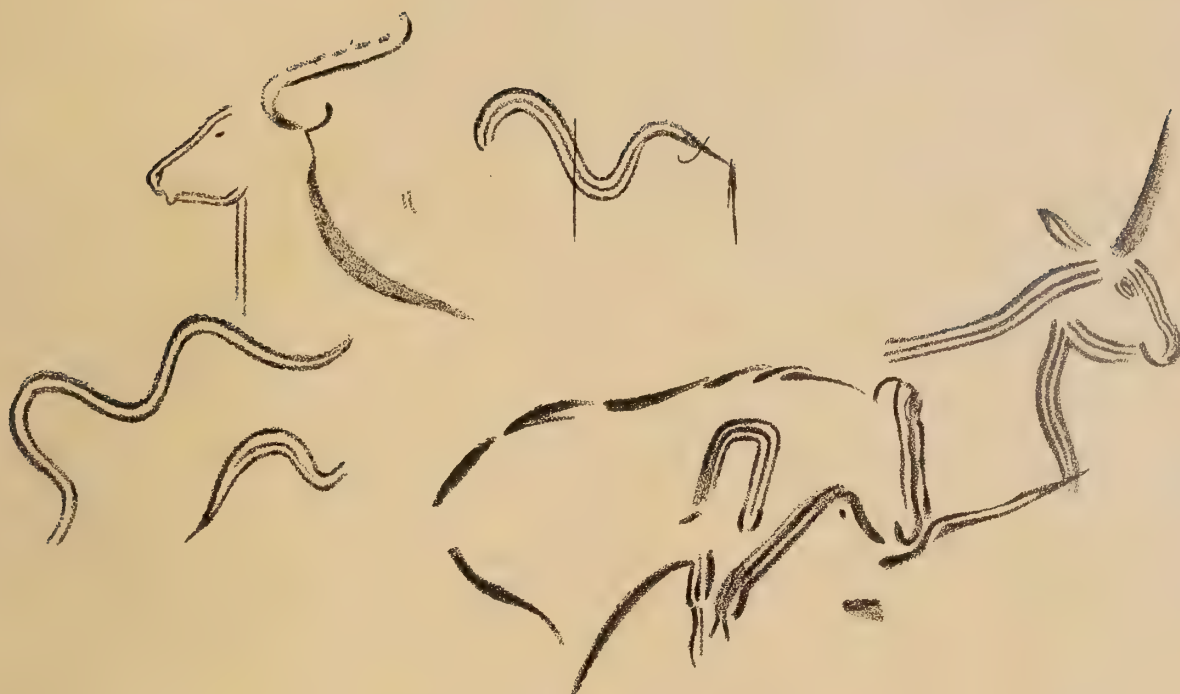


Fig. 21. Tracés digitaux et figures animales peints en jaune, La Pileta (1/10).



Fig. 20. Tracés digitaux peints en jaune, La Pileta (1/20).



Fig. 14. Tracés digitaux sur argile, La Croze à Gontran (1/12).



prement dites, non colorées, produites d'abord fortuitement par simple impression dans la terre molle, ont fourni un point de départ à un processus analogue, de même que nos enfants, ayant remarqué l'empreinte de leurs pas dans la neige, prennent plaisir à s'y étendre tout de leur long pour „faire leur portrait“.

Par l'une ou l'autre des voies que nous venons de signaler, sans parler d'autres également possibles, mais dont les faits connus ne fournissent aucune indication, les Aurignaciens étaient sûrement arrivés à se savoir capables de créer, non seulement par hasard, mais même de propos délibéré, certaines images. Tout l'art figuré était là en germe, et ce germe ne demandait qu'à se développer. Il suffisait que l'individu, ayant constaté son pouvoir de créer des images de certains objets, cherchât à étendre ce pouvoir à la production d'images différentes. L'art aurignacien présente un exemple de passage du dessin mécanique au dessin proprement dit, analogue à ceux qu'on rencontre



Fig. 27. Groupe de peintures rouges, Santian ( $\frac{1}{10}$ ).

dans les dessins enfantins ou les graffiti de nos jours, où une main au patron a été complétée par des additions réellement dessinées. Il s'agit d'une petite main gauche imprimée en noir à la Pasiëga, semblable à la main imprimée en rouge à Altamira; on y distingue parfaitement les cinq doigts et les parties charnues de la paume<sup>1)</sup>. La main d'Altamira avait été régularisée au pinceau<sup>2)</sup>. Celle de la Pasiëga (fig. 1) est prolongée par un bras dessiné en noir et fort déteint, qui lui-même se continuait peut-être par un corps, aujourd'hui presque entièrement disparu. Nous croyons trouver à Santian un autre exemple, à un stade un peu plus avancé, du passage du dessin mécanique au dessin proprement dit. Une sorte de frise formée par la paroi de la grotte présente un groupe de quinze figures rouges (fig. 27)<sup>3)</sup>. Ce sont des peintures proprement dites, et non plus de simples

<sup>1)</sup> La Pasiëga, pl. XXV.

<sup>2)</sup> Altam., p. 76.

<sup>3)</sup> Cav. cantabr., fig. 32—35 (Une partie seulement sont reproduites dans *Rép.*, p. 176, no. 1).



impressions obtenues par les procédés mécaniques du décalque ou du patron; mais elles se rattachent aux figures mécaniques par le sujet traité, qui pour plusieurs est sans hésitation possible une main prolongée par un bras. D'autres présentent un aspect différent et plus ou moins énigmatique: dans les unes, il semble que la forme de la main ait été schématisée et stylisée; dans une autre, les doigts ressemblent plutôt à des orteils; d'autres font penser à des pattes velues d'animaux, d'autres à diverses armes de jet; mais toutes forment un ensemble homogène caractérisé par la présence constante d'une longue et étroite bande verticale rappelant le bras humain. Il n'est donc pas abusif de supposer que l'artiste, probablement le même pour toutes les figures, vu la difficulté de l'opération à l'endroit où elle a été effectuée, a eu l'idée de faire en peinture les mains qu'il avait pu antérieurement voir exécuter mécaniquement par d'autres, sinon exécuter lui-même; puis que la forme de ses peintures, dont l'exécution maladroite était encore accrue par les difficultés de la situation, lui aura suggéré l'idée de représenter des objets différents, mais en gros analogues, de la même façon que se produit au début l'enrichissement du répertoire graphique de nos enfants, grâce à ce que j'ai appelé les maladresses fécondes<sup>1</sup>).

Il est également possible que dans certains cas, chez l'Aurignacien comme chez l'enfant, la création graphique n'ait pas consisté dès le début dans l'exécution d'une figure complète tracée sur une surface primitivement nue, mais se soit bornée d'abord à l'opération matériellement plus facile et surtout psychologiquement plus simple de compléter intentionnellement une ressemblance qu'il avait remarquée et jugée imparfaite dans des images qui n'étaient pas son œuvre. L'enfant perfectionne de la sorte non seulement ses dessins fortuits<sup>2</sup>), mais aussi des productions étrangères et même de simples accidents naturels<sup>3</sup>). Des exemples de la même tendance, qui se retrouve même chez les adultes civilisés, sont fournis par l'ethnographie, notamment les pierres-figures<sup>4</sup>).

On peut également relever dans les œuvres paléolithiques des exemples d'additions ou de corrections apportées à un dessin par un individu autre que son auteur. Il convient assurément d'être très prudent dans l'interprétation des figures de ce genre, car sans parler des superpositions accidentelles, les corrections peuvent être des „repentirs“ émanant de l'auteur même du dessin.

<sup>1</sup>) Luquet, *Les dessins d'un enfant*, Paris, Alcan, 1913, pp. 85—87.

<sup>2</sup>) Luquet, *Journal de Psychol.*, 1922, p. 716.

<sup>3</sup>) *Ibid.*, pp. 819—820.

<sup>4</sup>) Cf. Dr. G. Hervé, Des pierres-figures au point de vue ethnographique, *Revue de l'École d'Anthrop.*, t. XIX, 1909, p. 77 sq. — Une amulette de l'île de la Reine Charlotte, destinée à assurer le succès d'une chasse au phoque, est faite d'un galet allongé ressemblant de loin à un phoque, et qu'un Haïda a complété par l'addition d'yeux, de naseaux et d'une bouche (H. Balfour, *Evolution of decorative Art*, p. 85 et fig. 31). — Des fétiches recueillis en Nouvelle-Calédonie par Glaumont (actuellement au Musée du Trocadéro) sont formés de rognons naturels adaptés par un travail rudimentaire à la figuration d'images se rapportant au but poursuivi par le Canaque: représentations soit de poissons, soit de racines de taros, destinées à favoriser une pêche ou une culture (Capitan, Breuil et Peyrony, *Rev. Ec. Anthropol.*, t. XVI, 1906, p. 436).

On en peut citer comme exemples le Mammouth de la Madeleine<sup>1)</sup>, une Biche de la Pasiëga, dont les oreilles sont figurées deux fois dans deux positions différentes (fig. 1)<sup>2)</sup>, la grande Biche du plafond d'Altamira, qui conserve derrière ses deux oreilles une autre oreille mal placée, incomplètement effacée par l'artiste<sup>3)</sup>; de Font-de-Gaume un Cheval gravé<sup>4)</sup>, un graffite léger de Mammouth qui a deux fronts et trois défenses<sup>5)</sup>, un Mammouth polychrome, où la gravure présente deux yeux dont un seul a été repris en peinture (fig. 28, pl. 7)<sup>6)</sup>; les deux Rennes polychromes, où le mâle (à gauche) montre pour le mufle et la partie inférieure de la tête deux contours gravés, dont un seul a été repris en peinture, et où la narine de la femelle est figurée deux fois en gravure, une seule en peinture<sup>7)</sup>. L'opinion de Hamy<sup>8)</sup>, que dans ces Rennes la peinture aurait été surajoutée à la gravure à une date très postérieure, où le Renne était un animal disparu, me semble inacceptable. L'argument qu'il tire de ce que leur couleur ne rend pas la nuance véritable du pelage s'appliquerait tout aussi bien — c'est-à-dire aussi mal — à tous les polychromes et par exemple aux Bisons d'Altamira. Quant à la forme des bois, elle est la même dans la gravure que dans la peinture. Enfin, l'arrière-train du Renne de droite est surchargé d'une gravure de Mammouth qui est par conséquent postérieure, et il semble peu vraisemblable que le Renne eût disparu d'une région où le Mammouth subsistait encore.

Il semble toutefois légitime de considérer comme des exemples de perfectionnements apportés à des figures exécutées antérieurement par des auteurs différents diverses peintures de la Pasiëga<sup>9)</sup> et surtout trois Bœufs de la Vieja transformés plus tard en Cerfs par la simple addition d'une ramure<sup>10)</sup>. Il est également très probable que le Sanglier marchant d'Altamira est une réfection postérieure d'un Sanglier au galop dont les pattes subsistent<sup>11)</sup>.

Quoi qu'il en soit des modifications apportées à des figures plus anciennes,

<sup>1)</sup> *Rép.*, p. 137, no. 10.

<sup>2)</sup> La Pasiëga, pl. XXVII.

<sup>3)</sup> Altamira, p. 90; *Rép.*, p. 16, no. 1.

<sup>4)</sup> *Rép.*, p. 73, no. 3.

<sup>5)</sup> *Rép.*, p. 71, no. 3.

<sup>6)</sup> Font-de-Gaume, pl. LVI et pl. XIV, no. 2 (l'œil fautif a été omis dans le dessin correspondant de la fig. 36, que reproduit *Rép.*, p. 71, no. 1).

<sup>7)</sup> Font-de-Gaume, fig. 44, 45 et 46 (à cette dernière correspond *Rép.*, p. 79, no. 1) et pl. XXVIII.

<sup>8)</sup> *C. R. Acad. des Inscr.*, 1903, pp. 133—134.

<sup>9)</sup> Une Biche à contour ponctué (La Pasiëga, pl. VI, no. 1) a eu plus tard sa tête refaite en rouge plat et l'on y a rajouté un point noir pour l'œil. — Un Cheval (pl. XVI, no. 25), d'abord simplement silhouetté en rouge, a été badigeonné sur toute la surface et complété de la tête à l'époque des teintes plates, et enfin additionné de menus liserés noirs au pourtour de la tête. — Une vilaine figure de Bovidé (pl. XXVIII, no. 73, en haut à gauche), d'abord silhouettée en noir, a été plus tard largement barbouillée de rouge et de nouvelles retouches noires ont encore été faites à la tête. — Un Bison (pl. XXVIII, no. 83), dont le premier état était brun, a été refait plus tard en noir. Si la réfection noire se borne dans certaines régions du contour à suivre les traits primitifs, elle les corrige pour le mufle et la barbe.

<sup>10)</sup> *Rép.*, p. 4, en bas à droite et p. 5, no. 1, en bas. L'addition de la ramure est particulièrement visible au Bœuf le plus à droite.

<sup>11)</sup> *Ibid.*, p. 19, no. 1.



on trouve en foule, à toutes les époques de l'art paléolithique, des figures qui ont été déterminées par la forme de la matière qui leur sert de support, à laquelle l'artiste a apporté des modifications plus ou moins importantes.

Nous n'insisterons pas ici sur la décoration sculptée d'un certain nombre d'instruments, notamment les propulseurs. Les figures dont ils sont ornés paraissent bien en général déterminées par la forme générale qu'imposait à ces objets leur destination pratique, mais il semble que souvent elles aient été suggérées moins par la forme vue soit de la matière brute, soit de l'instrument déjà façonné que par la forme imaginée que l'objet devait avoir quand il aurait été exécuté. Nous nous bornerons à citer quelques exemples où, à ce qu'il semble, la forme de l'objet déjà façonné a suggéré l'intention d'accentuer la ressemblance plus ou moins vague qu'il présentait avec quelque être réel. Dans un harpon bi-barbelé de Mouthiers (Charente), le fût a été interprété en serpent dont le renflement basilaire du harpon forme la tête: des traits gravés indiquent les yeux et les taches de la peau<sup>1)</sup>. La partie inférieure d'une lame en bois de Renne trouvée dans les couches magdaléniennes anciennes de la grotte du Placard a en gros la forme d'un ventre féminin avec l'amorce des cuisses; cette ressemblance globale a été accentuée par des traits de burin figurant les lèvres et les poils d'une vulve (fig. 25, pl. 8)<sup>2)</sup>. Dans les mêmes couches, des boucles en bois de Renne en forme générale d'arceau évoquent par leurs deux pointes terminales divergentes l'idée d'une tête cornue; deux de ces objets sont décorés d'incisions représentant des naseaux et des yeux qui, dans l'un, sont accompagnés de cornes<sup>3)</sup>. Dans un sommet de „bâton de commandement“ magdalénien bien connu en bois de Renne, de George d'Enfer (fig. 11)<sup>4)</sup>, les deux saillies latérales ont été interprétées en phallus, où l'on voit nettement le méat urinaire. Mais, tandis que l'une des saillies porte sur les deux faces l'indication des testicules, l'autre semble avoir été interprétée également comme un coléoptère avec figuration des élytres et, sur une des faces, des yeux. Il y aurait là un exemple de ce que j'ai appelé le calembour graphique.

D'autres pièces osseuses ou lithiques sans destination utilitaire manifestent également une accentuation par l'homme de leur forme naturelle. L'abbé Breuil a signalé un éclat d'os du musée de Mont-de-Marsan, recueilli à Brassempouy, et dont par hasard la cassure reproduisait à peu près la forme d'une tête d'équidé, qui a été complété par la gravure des narines, de la bouche, d'une oreille et d'un œil. Il a trouvé aussi dans la station magdalénienne du Bois du Roc à Vilhonneur un rognon de silex affectant vaguement la forme d'une tête de Lièvre ou de Marmotte, et où des aspérités naturelles ont une certaine ressemblance avec des yeux. Une série de stries tracées par l'homme simulent les barbiches; deux d'entre elles, en se rejoignant, rappellent le dessin du nez fendu du Lièvre. Bien qu'il soit difficile de reconnaître avec exactitude l'animal qu'on

<sup>1)</sup> *Rép.*, p. 160, no. 1 (Les deux faces sont analogues).

<sup>2)</sup> *Rép.*, p. 171, no. 7.

<sup>3)</sup> Breuil, *Paléo. supér.*, fig. 23, nos. 7 et 8.

<sup>4)</sup> *Rép.*, p. 82, nos. 1 et 2.



a voulu représenter, l'intervention d'un artiste qui s'est proposé d'accentuer les formes naturelles du caillou est incontestable<sup>1)</sup>.

Sur un morceau de concrétion stalagmitique trouvé dans la couche supérieure de la grotte de la Mairie à Teyjat, qui dans son ensemble suggère l'idée d'une tête humaine, un raclage vigoureux au silex a figuré un œil à la place convenable<sup>2)</sup>. Un exemple des Eyzies est encore moins contestable: c'est un galet dont la forme naturelle bizarre, en tête arrondie, a été complétée par l'addition sur chaque face d'un œil, d'une narine, d'une oreille et d'un trait pour la bouche. Dans le sens inverse, une autre oreille et un œil complètent une tête de Cheval dont le contour général est également évoqué par la forme naturelle de l'objet<sup>3)</sup>. Des phalanges d'Equidés découvertes par Piette au Mas d'Azil et dont la forme naturelle présentait l'aspect d'une tête de Cheval ont été également complétées par quelques incisions représentant les naseaux et les yeux<sup>4)</sup>. Peut-être faut-il ranger dans la même catégorie les sept statuettes humaines rudimentaires de Předmost (Moravie) façonnées dans des métacarpiens de Mammouth, dont la forme naturelle a pu suggérer l'idée d'un corps humain et l'intention d'accentuer artificiellement la ressemblance, d'une manière d'ailleurs extrêmement grossière (fig. 12)<sup>5)</sup>.

L'utilisation figurée d'accidents naturels est particulièrement manifeste dans les représentations pariétales. Dans la grotte Nancy à Vieil-Mouly (Sireuil), dont les figures semblent de facture aurignacienne plutôt que magdalénienne, le contour de la tête du Cheval sculpté et gravé non loin de l'entrée de la grotte est en partie naturel; la moitié postérieure de la ligne dorsale d'un Bison gravé est faite par le contour supérieur de la corniche<sup>6)</sup>. Dans la grotte de Comarque (Sireuil) (Magdalénien assez ancien), le corps d'un Cheval, dont la tête et l'encolure sont remarquablement traitées en léger relief (fig. 23, pl. 7), est une simple adaptation des convexités de la paroi à peine modifiées par de légers raclages<sup>7)</sup>.

Aux Combarelles, une saillie rocheuse a été utilisée pour former le corps d'un Renne que l'artiste a terminé en gravure; une saillie rocheuse en forme de nez humain de profil a été complétée par la gravure de la narine et de l'œil (fig. 18, pl. 7)<sup>8)</sup>.

A Font-de-Gaume, une peinture primitive au trait noir figurant une tête d'Equidé a sa ligne du front formée par le rocher (fig. 30, pl. 8)<sup>9)</sup>. Un Cheval noir peu modelé est peint sur une saillie rocheuse qui a naturellement une grande ressemblance avec le corps d'un quadrupède; les pattes et la queue sont faites par

<sup>1)</sup> *L'A.*, t. XII, 1901, p. 110. — Par un lapsus amusant, la „Marmotte“ de ce passage s'est, sous la plume de certains auteurs, métamorphosée en „Mammouth“.

<sup>2)</sup> *Rép.*, p. 181, no. 1.

<sup>3)</sup> *Rép.*, p. 68, no. 2.

<sup>4)</sup> *Rép.*, p. 149, nos. 7—12.

<sup>5)</sup> *Rép.*, p. 173, no. 1. — *L'A.*, t. XXXIV, 1924, p. 543, fig. 23.

<sup>6)</sup> *L'A.*, t. XXVI, 1915, p. 516 et fig. 11 et 12.

<sup>7)</sup> *Ibid.*, p. 510 et fig. 6.

<sup>8)</sup> *Rép.*, p. 57, no. 11. — Les Combarelles, fig. 65.

<sup>9)</sup> Font-de-Gaume, p. 121 et fig. 87, à gauche (Manque dans *Rép.*).

des stalagmites (fig. 29, pl. 8)<sup>1)</sup>. Le Bison polychrome surchargé par des tectiformes épouse la forme d'une grosse bosse de la muraille, sur laquelle ont été gravés seulement les détails de la tête et le fanon (fig. 24, pl. 7)<sup>2)</sup>. Un autre Bison polychrome adopte un renflement du rocher qui moule ses formes générales<sup>3)</sup>. La tête d'un ruminant gravée a été utilisée en les accentuant pour faire le mufle et l'œil trois saillies rocheuses aplaties à contours plus ou moins circulaires<sup>4)</sup>.

C'est encore un accident naturel qui fournit une partie du contour de l'épaule d'un Bison peint au trait noir sur paroi de la grotte Marcenac à Cabrerets (Lot)<sup>5)</sup>, que sa technique comme sa tête de face rattachent à une phase assez ancienne de l'art pariétal.

A Marsoulas „dans quelques cas les images gravées se complètent par l'utilisation des accidents naturels de la roche. C'est ce que l'on voit sur un bloc gisant à gauche au pied de la paroi. Il porte une tête de Biche à peu près grosse comme la main et fortement entaillée, presque sculptée en léger relief. Il en est de même d'un Cheval qu'on trouve également à gauche. Pour le dessin de la tête l'artiste a tiré parti des creux de la pierre. Presque en face est un Bison noir dont le museau et le front confinent à un bord du rocher qui a été ouvragé de façon à donner l'impression d'un contour découpé, d'une tête en ronde bosse ou à peu près. Un fait semblable s'observe pour un autre Bison gravé et raclé du front à la queue, presque sans peinture noire. Les stries toutes dans le même sens du dos au bas-ventre sont convexes vers la tête et donnent une apparence de relief au corps de l'animal“<sup>6)</sup>.

A Niaux, une cavité rappelant une tête de Cerf de face a été complétée par deux lignes barbelées qui en figurent les ramures<sup>7)</sup>. Une saillie de rocher a été interprétée comme la tête et l'encolure d'un Cheval peint en rouge, et cette figure est tracée renversée, à cause de la disposition de l'accident rocheux utilisé<sup>8)</sup>. Il en est de même pour un Bison blessé peint en rouge, qui est figuré verticalement, et dont la ligne du dos est tracée naturellement par une arête de la roche<sup>9)</sup>. Le dessin d'un autre Bison se réduit au ventre et aux jambes, parce que la ligne du dos est indiquée nettement par une fissure et un ressaut de la pierre<sup>10)</sup>.

Au Portel, une saillie de la paroi, en forme sommaire de phallus érigé, a été cernée de rouge et complétée par la silhouette au trait rouge d'un bonhomme (fig. 26, pl. 8)<sup>11)</sup>.

<sup>1)</sup> Font-de-Gaume, p. 107 et fig. 78 et 79; *Rép.*, p. 73, no. 8.

<sup>2)</sup> Font-de-Gaume, p. 72 et fig. 42; *Rép.*, p. 78, no. 3.

<sup>3)</sup> Font-de-Gaume, p. 132 et fig. 71; *Rép.*, p. 72, no. 2, à gauche.

<sup>4)</sup> Font-de-Gaume, p. 130 et fig. 96; *Rép.*, p. 79, no. 6.

<sup>5)</sup> Abbé Lemozi, *Bullet. Soc. préhistor. Fr.*, t. XVII, 1920, p. 261, fig. 2.

<sup>6)</sup> Cartailhac et Breuil, *L'A.*, t. XVI, 1905, pp. 435—436.

<sup>7)</sup> *L'A.*, t. XIX, 1908, p. 29.

<sup>8)</sup> *Rép.*, p. 161, no. 1 (La figure y est remise dans la position normale).

<sup>9)</sup> *Rép.*, p. 163, no. 3. — *L'A.*, t. XIX, 1908, p. 35.

<sup>10)</sup> *L'A.*, *ibid.*, p. 28.

<sup>11)</sup> *Rép.*, p. 172, no. 6.



Au Mas d'Azil, dans un cul de sac d'une galerie supérieure de la rive droite, un accident de la roche a été transformé par des grattages très nets en tête humaine, dont la bouche est faite par une fissure naturelle<sup>1)</sup>. Dans les galeries inférieures de la rive droite, de nombreuses bosses rocheuses sont transformées en dos de Bison par de la couleur<sup>2)</sup>. D'autres exemples sont encore inédits.

Au Tuc d'Audoubert, deux points rouges indiquent les yeux d'une tête d'animal sur une forte saillie de rocher prolongée par une coulée stalagmitique qui simulait assez bien un dos et des pattes de devant. A un autre endroit de la paroi, une saillie dont le profil ressemble à une tête d'animal, à gueule ouverte figurée par une fissure, a été complétée par des touches de couleur rouge et noire et par des traits gravés, notamment pour l'œil. Un peu plus loin, une saillie arrondie figurant assez bien un ventre de Cheval a été complétée par des lignes gravées pour le dos, le ventre et les pattes, et par de la peinture dont il ne reste plus que des traces à peine visibles<sup>3)</sup>.

A Covalanas, un rebord rocheux, qui se prêtait à représenter un Bœuf avec son dos renflé et ses hanches anguleuses, a fourni le dos et l'arrière-train, y compris les fesses, d'un Bœuf peint en rouge (fig. 10)<sup>4)</sup>.

A Pindal, le bord supérieur d'un rocher a éveillé l'idée d'un dos, qui a été continué par le contour linéaire noir d'une patte postérieure d'herbivore<sup>5)</sup>.

A Hornos de la Peña, un accident rocheux figurant assez vaguement le corps bossu d'un Bison a été complété par la gravure d'une tête de Bison (Magdalénien ancien)<sup>6)</sup>.

Castillo fournit plusieurs exemples analogues. La partie peinte d'un Bison se continue par un groupement de fissures naturelles qui forment le dos bombé et la queue<sup>7)</sup>. C'est également une fissure naturelle qui dessine les reins d'un autre Bison<sup>8)</sup>. Une ligne rocheuse fait le dos d'un *Bos primigenius* gravé<sup>9)</sup>. Un accident rocheux a été utilisé à la fois pour une tête de quadrupède et le poitrail d'une Biche<sup>10)</sup>. Deux surfaces stalagmitiques qui fournissaient en gros le contour de têtes de face ont été complétées en têtes de bovidés par quelques incisions correspondant à la bouche, aux naseaux, aux yeux et à une oreille<sup>11)</sup>. Un accident rocheux d'une colonne stalagmitique a fourni les reins, la queue et le contour externe d'un Bison dressé, gravé et peint en noir<sup>12)</sup>. Sur un pendentif rocheux qui, vu d'un côté, simule assez bien le mufle d'une tête d'her-

---

<sup>1)</sup> Begouen, *Bullet. de la Soc. archéol. du Midi de la Fr.*, séance du 17 Juin 1913, p. 5.

<sup>2)</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>3)</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>4)</sup> *Rép.*, p. 61, no. 4.

<sup>5)</sup> Cav. cant., p. 64 et fig. 58, à droite (non reproduit dans *Rép.*).

<sup>6)</sup> Cav. cant., p. 103 et *Rép.*, p. 92, no. 5 (à gauche).

<sup>7)</sup> Cav. cant., p. 135 et *Rép.*, p. 46, no. 5.

<sup>8)</sup> *Rép.*, p. 46, no. 3 (celui de devant).

<sup>9)</sup> *Rép.*, p. 47, no. 5.

<sup>10)</sup> *Rép.*, p. 50, no. 2 (en bas à gauche).

<sup>11)</sup> *Rép.*, p. 45, no. 10.

<sup>12)</sup> *Rép.*, p. 47, no. 7.



bivore vue de profil, la ressemblance a été accentuée par l'addition d'un œil et d'une narine tracés en noir<sup>1)</sup>. Une écaille rocheuse présentant quelque ressemblance avec le corps bossu d'un Bison a déterminé un Bison inachevé: l'écaille a été barbouillée de rouge et l'on y a ajouté la queue et une patte de devant<sup>2)</sup>.

A la Pasiega, les accidents rocheux d'une paroi rugueuse et fissurée ont été transformés en têtes par des yeux et des traits gravés<sup>3)</sup>; en particulier on voit à droite une tête de Cheval dont la crinière est faite par des lignes sinueuses naturelles. Dans la même grotte, deux Bisons rouges utilisent des fissures de la roche pour une partie des contours de leur dos et de leur ventre<sup>4)</sup>.

A Altamira, une Biche a sa ligne dorsale formée par une fissure du rocher<sup>5)</sup>; une tête de Biche a son contour inférieur fait par un angle rocheux<sup>6)</sup>; vers le fond de la grotte, l'angle d'une pierre saillante a été complété en tête de face par des traits peints en noir: deux petits ronds figurant les yeux, surmontés de deux arcades sourcilières fortement tracées, deux narines; la bouche est formée par une dépression naturelle<sup>7)</sup>.

Mais c'est surtout dans les polychromes du grand plafond que se trouvent les exemples les plus caractéristiques. De volumineuses saillies qui, dans les jeux de lumière des flammes du foyer, pouvaient ressembler à des dos de bêtes, ont donné l'idée de parfaire l'image avec de la couleur. L'adaptation des images à ces accidents de la roche fut aussi habile que possible<sup>8)</sup>. Le Sanglier au galop repeint plus tard en Sanglier marchant épouse les contours d'une bosse très adoucie<sup>9)</sup>. Le contour dorsal d'un Bison mugissant<sup>10)</sup> est figuré par une saillie rocheuse, qui semble avoir déterminé l'attitude donnée à la tête, dont elle forme la partie postérieure. Un Bison arrêté a été modelé sur une bosse à contours arrondis, dont le bord le plus abrupt suit le garrot et les reins de l'animal, tandis que l'autre côté se fond insensiblement avec la partie plane des surfaces. La peinture a encore accentué par ses nuances le relief naturel. Une fissure délimite le front et lui sert de contour<sup>11)</sup>. Un Bison femelle ramassé a été peint sur une grosse bosse du plafond<sup>12)</sup>. Un Bison ramassé occupe une autre bosse à contours assez régulièrement escarpés. Les cornes et la queue en sortent seules<sup>13)</sup>. La tête et la cuisse du Bison couché retournant la tête épousent les formes d'accidents de la surface rocheuse; la tête occupe une saillie dont les bords abrupts

<sup>1)</sup> *Rép.*, p. 45, no. 4.

<sup>2)</sup> Cav. cant., fig. 146 et pl. 88 (manque dans *Rép.*).

<sup>3)</sup> La Pasiega, fig. 14.

<sup>4)</sup> *Ibid.*, pl. XIX.

<sup>5)</sup> Altamira, pl. II, ligne 2, dernier signe.

<sup>6)</sup> *Ibid.*, pl. II, vers le milieu de la rangée du bas.

<sup>7)</sup> *Ibid.*, pl. II, première ligne, signe 3; pp. 63 et 229.

<sup>8)</sup> *Ibid.*, p. 231. — *L'A.*, t. XVI, 1905, pp. 641—642.

<sup>9)</sup> *Rép.*, p. 19, no. 1. — Altamira, p. 90.

<sup>10)</sup> *Rép.*, p. 12, no. 1.

<sup>11)</sup> *Rép.*, p. 14, no. 3. — Altamira, p. 102.

<sup>12)</sup> *Rép.*, p. 13, no. 4. — Altamira, p. 106.

<sup>13)</sup> *Rép.*, p. 13, no. 1. — Altamira, p. 108.



Fig. 28. Figures pariétales, Font-de-Gaume. (1/10).

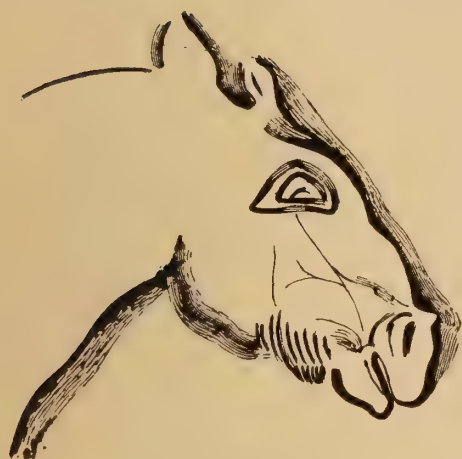


Fig. 23. Tête d'un Cheval dont le corps est fourni par des saillies rocheuses, Comarque. (1/13).

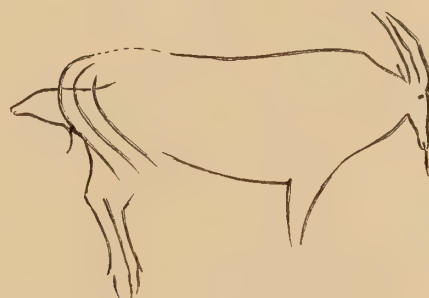


Fig. 17. Bouquetin gravé, La Croze à Gontran (1/8).

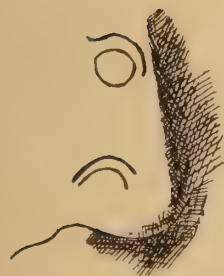


Fig. 18. Accident rocheux complété en visage humain, Combarelles (1/4).

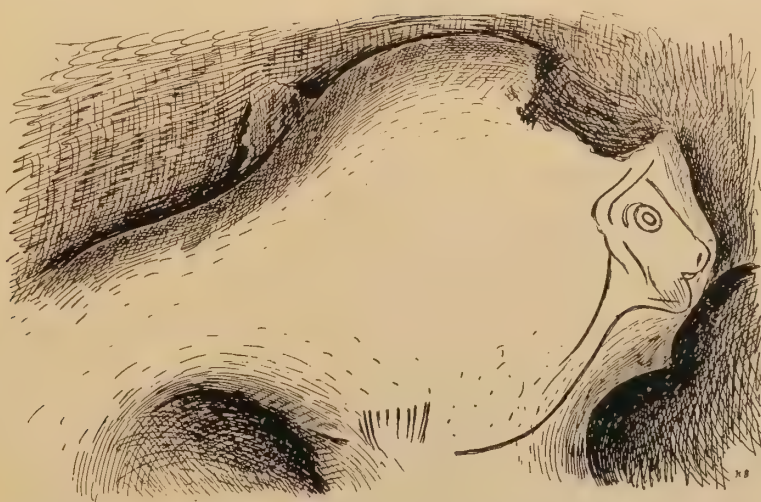


Fig. 24. Bosse rocheuse utilisée et complétée en gravure pour un Bison polychrome, Font-de-Gaume (1/20).





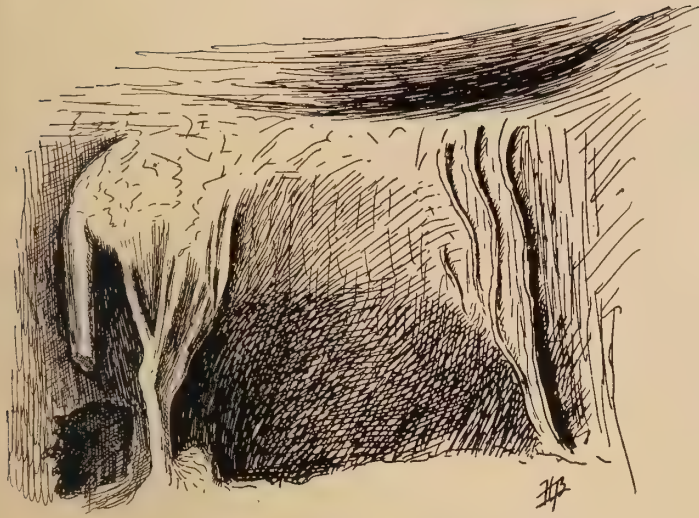


Fig. 29. Reliefs naturels et stalagmites utilisés pour un Cheval peint en noir modelé, Font-de-Gaume. (1/15).

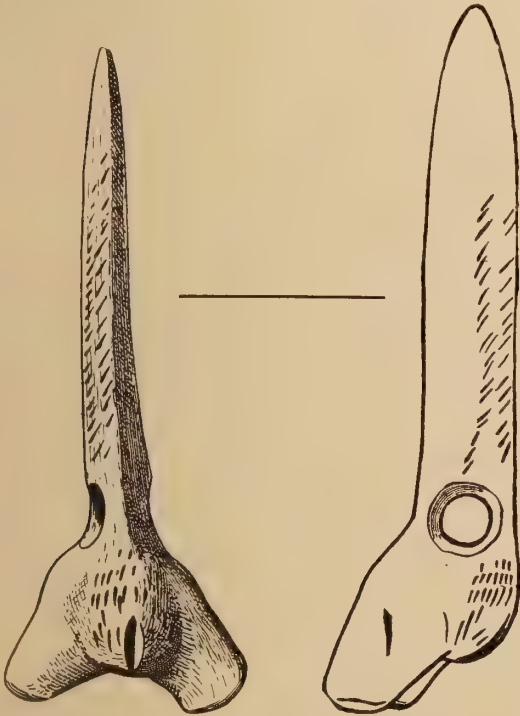


Fig. 25. Lame en bois de Renne, Le Placard (2/5).



Fig. 26. Peinture pariétale rouge, Le Portel (1/3).



Fig. 15. Gravures pariétales, La Croze à Gontran (1/12). La tête du Cheval en bas à gauche est faite par un accident rocheux sans retouche.

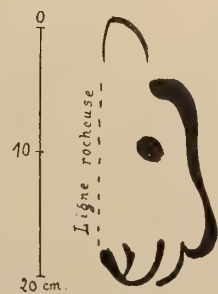


Fig. 30. Tête d'Equidé au trait noir (Font-de-Gaume) (1/6). Une partie est faite par une arête rocheuse.



sont suivis par le front et le mufle de l'animal; elle se détache donc fort bien sur le fond plat du corps; la cuisse est intelligemment placée sur une bosse à contours fort adoucis à laquelle elle doit un relief très prononcé (fig. 13)<sup>1)</sup>.

En parlant d'utilisation des surfaces, il faut se garder d'une équivoque qui dégènerait facilement en contresens. Il nous semblerait forcé de prendre à la lettre le mot utilisation, et de supposer que l'artiste, ayant déjà l'intention de représenter tel animal déterminé ou tout au moins un animal, ait cherché un emplacement dont la forme naturelle lui facilitât l'exécution de la figure qu'il voulait faire: plus vraisemblablement, croyons-nous, l'artiste, n'ayant encore aucune intention précise de dessiner, fut incliné à le faire en apercevant un accident naturel dont l'aspect lui suggérerait l'idée d'une figure. J'accepterais à la rigueur qu'à l'apogée du Magdalénien, où l'on doit admettre l'existence d'artistes exercés, peut-être même professionnels, il y ait eu recherche systématique des accidents naturels en vue de leur utilisation figurée; mais je suis persuadé que dans la plupart des cas, et notamment aux époques primitives, il y a eu bien moins adaptation des accidents naturels à l'idée préméditée de la figure que suggestion de celle-ci par les accidents naturels. Par exemple, il me semble invraisemblable que pour la figure du Portel (fig. 26, pl. 8)<sup>2)</sup>, un artiste qui avait déjà l'intention de peindre un bonhomme ait cherché une saillie rocheuse qui lui en fournît le phallus.

Cette conception du rôle véritable de l'utilisation des accidents naturels dans l'art des cavernes paléolithiques nous semble encore confirmée par des considérations intrinsèques relatives aux figures pariétales elles-mêmes. L'attitude forcée de certains animaux d'Altamira, notamment les trois Bisons ramassés<sup>3)</sup>, que l'on interprète d'ordinaire comme une manifestation de maniérisme ou de convention d'école, pourrait bien n'être due qu'à la forme naturelle des bosses rocheuses utilisées pour les figures, qui se limitent presque à leur surface, à part les cornes, les pieds et la queue. L'utilisation de ces bosses posait aux artistes paléolithiques un problème analogue à celui que l'on propose aux apprentis artistes dans les ateliers modernes lorsque, plaçant sur une feuille de papier cinq points dans une disposition quelconque, on leur demande de dessiner une figure humaine dont ces points déterminent la tête, les mains et les pieds. Cartailhac et l'abbé Breuil, qui paraissent avoir une préférence marquée pour la thèse de l'utilisation préméditée des accidents naturels, remarquent que „de la sorte on obtenait à peu de frais les effets d'un bas-relief coloré“. Mais leurs descriptions sont d'une objectivité si scrupuleuse que, en dépit de leurs opinions théoriques, ils signalent un fait qui va à l'encontre de celles-ci. En effet, si les bosses rocheuses pouvaient suggérer l'idée de la représentation animale, elles nuisaient à son effet une fois qu'elle était exécutée et empêchaient de saisir l'ensemble de la figure, parce qu'à cause de leur grande convexité, on n'en peut voir qu'un côté à la fois: c'est au point que dans ses relevés l'abbé

---

<sup>1)</sup> *Rép.*, p. 13, no. 3. — Altamira, p. 106. — *L'A.*, t. XV, 1904, p. 642.

<sup>2)</sup> *Rép.*, p. 172, no. 6.

<sup>3)</sup> *Rép.*, p. 13, nos. 1, 3, 4.



Breuil a été obligé de figurer les animaux en projection plane, comme si le relief des bosses n'existait pas<sup>1)</sup>).

Les nombreux exemples rassemblés ci-dessus, si fastidieuse qu'en puisse sembler l'énumération, établissent la persistance, pendant toute la durée de l'âge du Renne, de l'utilisation artistique d'accidents naturels, c'est-à-dire de l'influence de ces accidents pour déterminer et si l'on peut dire déclancher l'exécution des figures. Tous ces exemples proviennent d'époques où l'art figuré existait déjà et où par suite l'artiste avait déjà vu et sans doute exécuté d'autres œuvres figurées qui ne s'expliquent pas par cette suggestion. Mais d'autres exemples, encore que forcément plus rares, semblent remonter aux débuts de l'Aurignacien, c'est-à-dire au moment de l'apparition de l'art figuré. Je serais porté à considérer comme des cas d'utilisation figurée de surfaces rocheuses, où les additions artificielles sont réduites au minimum, certains pendentifs, franges rocheuses et reliefs naturels de Castillo et de Pindal marqués de taches rouges<sup>2)</sup>; les alignements de taches au bord des accidents pourraient simuler une crinière, et en outre, dans deux spécimens, une tache isolée semble correspondre à un œil. Cet exemple me semble, sous une forme extraordinairement grossière, l'équivalent de la tête de Cheval rouge de Niaux<sup>3)</sup>. D'autres exemples sont plus incontestables. Sur la frise tombée d'Altamira, à côté de courbes parallèles qui sont la reproduction gravée des tracés digitaux à plusieurs doigts, la ligne verticale figurant le front d'une tête de quadrupède (Cheval ou Biche?) grossièrement gravée suit un angle rocheux<sup>4)</sup>. La Croze à Gontran, qui remonte à l'Aurignacien ancien et qui nous a déjà fourni des spécimens des différents moments de la genèse de l'art figuré, présente deux gravures de Chevaux dont la tête est faite, partiellement dans l'un, totalement dans l'autre, par un accident rocheux (fig. 15 et 16)<sup>5)</sup>. Il nous semble donc légitime de considérer comme l'une des sources de l'art figuré, chez l'homme paléolithique comme chez l'enfant de nos jours, l'accentuation volontaire d'une ressemblance aperçue dans des accidents naturels.

Peut-être même cette utilisation artistique de *lusus naturae* a-t-elle commencé à une époque encore plus reculée que l'Aurignacien, dès le Paléolithique inférieur. Divers préhistoriens, reprenant une idée déjà soutenue par Boucher de Perthes, ont considéré comme des „pierres-figures“ certains cailloux, généralement rognons de silex, qui présentent avec des êtres réels une certaine ressemblance globale et dans lesquels cette ressemblance naturelle serait accentuée par des retouches qui leur semblent intentionnelles<sup>6)</sup>. Jusqu'à présent,

<sup>1)</sup> L'A., t. XV, 1904, p. 641; Altamira, pp. 78 et 108. — Cf. Cav. cantabr., pl. XCI, la perspective d'une partie du plafond aux polychromes.

<sup>2)</sup> Cav. cantabr., fig. 64 (Pindal) et 112 (Castillo) (Manquent dans Rép.).

<sup>3)</sup> Rép., p. 161, no. 1.

<sup>4)</sup> Rép., p. 10, no. 3.

<sup>5)</sup> Revue anthropologique, t. XXIV, 1914, p. 277 et fig. 2 et 3.

<sup>6)</sup> Cf. notamment Dr. P. Raymond, La question des pierres-figures, Revue préhistorique, t. IV, 1909, pp. 33 sq. — I. Dharvent, Le critérium des pierres-figures, *ibid.*, pp. 66 sq. — Dharvent, La première étape de l'art préhistorique, Congrès internat. d'Anthropol. et d'Archéol. préhist., 14<sup>e</sup> session, Genève

la théorie des pierres-figures paléolithiques, malgré les efforts de ses défenseurs, n'a rencontré chez la majorité des préhistoriens qu'indifférence ou hostilité<sup>1)</sup>. Il est certain que dans la plupart des pièces alléguées, il faut les yeux de la foi pour apercevoir la ressemblance figurée et surtout les retouches intentionnelles; ici comme dans le cas analogue des éolithes, l'intervention de l'homme reste extrêmement problématique. Pourtant elle ne semble pas inadmissible dans quelques spécimens de choix. Mais pour notre part, même quand l'aspect matériel de ces pièces n'empêche pas de les considérer comme des pierres-figures, nous sommes arrêtés par une difficulté d'ordre psychologique. L'étude du dessin enfantin nous a semblé établir que la constatation d'une ressemblance fortuite ne suffisait pas pour donner à un individu l'idée de la compléter, qu'il fallait en outre que son pouvoir de créer lui-même des ressemblances lui eût été révélé par la production involontaire de telles ressemblances. Or aucun fait ne prouve l'existence, dans le Paléolithique inférieur, de cette production accidentelle d'images, et l'on n'aperçoit rien, dans l'industrie lithique de cette époque, qui ait pu en fournir l'occasion. Il nous semble donc que la plus grande prudence continue à s'imposer pour cette question.

En résumé, la première œuvre figurée exécutée par le premier artiste paléolithique n'a pu être suggérée par l'imitation d'un artiste antérieur, puisque par définition il n'y en avait pas encore; et en tout état de cause, l'origine de l'art figuré, comme de n'importe quelle sorte d'activité volontaire, ne saurait s'expliquer par l'imitation proprement dite. Il ne peut être question que d'une auto-imitation, c'est-à-dire de la répétition intentionnelle par un individu d'une activité qu'il avait déjà exercée lui-même auparavant sans le faire exprès, ici de la répétition intentionnelle de mouvements de la main, soit seule, soit munie d'outils, qui avaient produit une image sans se l'être proposé.

D'un autre côté, tant que de nouvelles observations qui, en l'espèce, ne pourront porter que sur des enfants de nos jours, n'auront pas établi qu'un individu peut arriver à la conscience de son pouvoir créateur d'images avant d'en avoir produit lui-même et par la simple constatation de cette faculté chez autrui, nous devons admettre que non seulement pour le premier artiste, mais aussi pour ses contemporains et ses successeurs, leurs premières œuvres figurées résultent non de l'imitation d'artistes antérieurs, mais d'une auto-imitation. Le problème de la genèse de l'art figuré paléolithique revient donc d'abord à déterminer quelles sont les activités qui ont pu à cette époque créer des images sans intention d'en créer, ensuite par quelles transitions un individu qui avait produit ces images fortuites est arrivé à l'intention de créer de toutes pièces des images en sculptant une matière ou en traçant des lignes sur une surface qui étaient originairement amorphes, c'est-à-dire ne possédaient avant le tra-

---

1912, pp. 515 sq. — Dharvent, A propos des pierres-figures, Reims, Matot-Braine, 1915. — W.-M. Newton, On palaeolithic figures of flint found in the old river alluvia of England and France and called Figure Stones (extrait de *The Journal of the british archaeological Assoc.*, Mai 1915).

<sup>1)</sup> Cf. par exemple Cartailhac, *l'A.*, t. XXIII, 1912, p. 604. — W. Deonna, *Congrès de Genève*, 1912, pp. 535 sq.



vail de l'artiste absolument aucune ressemblance avec l'objet représenté par l'image.

Il nous a semblé que les premières images fortuites qui avaient donné à leur auteur l'idée d'en faire d'autres volontairement ne pouvaient, pour fournir l'occasion d'une interprétation figurée, avoir été l'œuvre d'un artiste décorateur, et nous avons essayé d'en découvrir les origines probables.

Une fois ainsi éveillée la conscience de son pouvoir créateur d'images, l'homme paléolithique a pu songer à utiliser ce pouvoir d'abord pour compléter, les jugeant insuffisamment ressemblantes, soit les images produites fortuitement par lui-même, soit des accidents naturels présentant quelque ressemblance avec les êtres qui l'intéressaient spécialement, enfin pour créer de toutes pièces des figures d'exécution d'abord plus ou moins maladroite et grossière, mais intentionnelle.

Nous ne nous dissimulons nullement la place considérable que tiennent les conjectures dans cette reconstruction de la genèse de l'art figuré paléolithique. Il n'en pouvait être autrement, à cause de la pénurie des documents et surtout parce que ces documents, si accru qu'on en suppose le nombre, ne seront jamais que des œuvres matérielles et resteront incapables de révéler sans ambiguïté les circonstances et les processus psychiques qui en ont déterminé l'exécution. Nous croyons toutefois que nos hypothèses conservent un contact aussi étroit que possible avec l'ensemble des faits connus, tout en en tirant un parti négligé jusqu'à présent. A tout le moins, c'est déjà quelque chose d'avoir posé le problème et d'en avoir tenté une solution qui, ne fût-ce qu'en vue de la critiquer, fournit un point de départ pour des recherches nouvelles.

L'abbé H. Breuil, avec son obligeance habituelle, m'a permis d'emprunter à ses ouvrages universellement appréciés les figures qui illustrent le présent travail. M. le Prof. Boule a bien voulu autoriser la reproduction de celles qui sont extraites des grandes monographies publiées par l'Institut de Paléontologie humaine. A l'un et à l'autre je tiens à adresser en terminant mes remerciements chaleureux pour cette marque d'estime scientifique.





Fig. 1. Die Klausenhöhlen (X) bei Neu-Essing (Altmühltal, Niederbayern.)



Fig. 2. Obere Klaue. B = Nische B, Fundstätte der Mammutdarstellung.



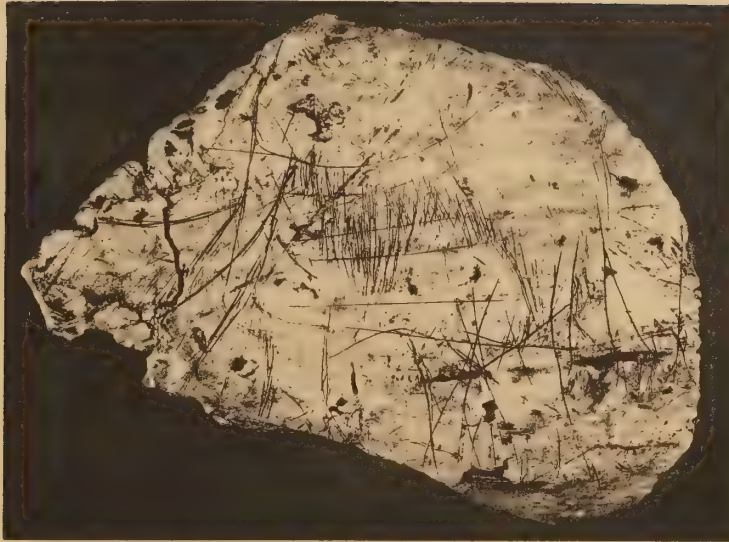


Fig. 3. Mammutgravierung auf Elfenbein aus der Klausenhöhle bei Neu-Essing, nat. Gr.

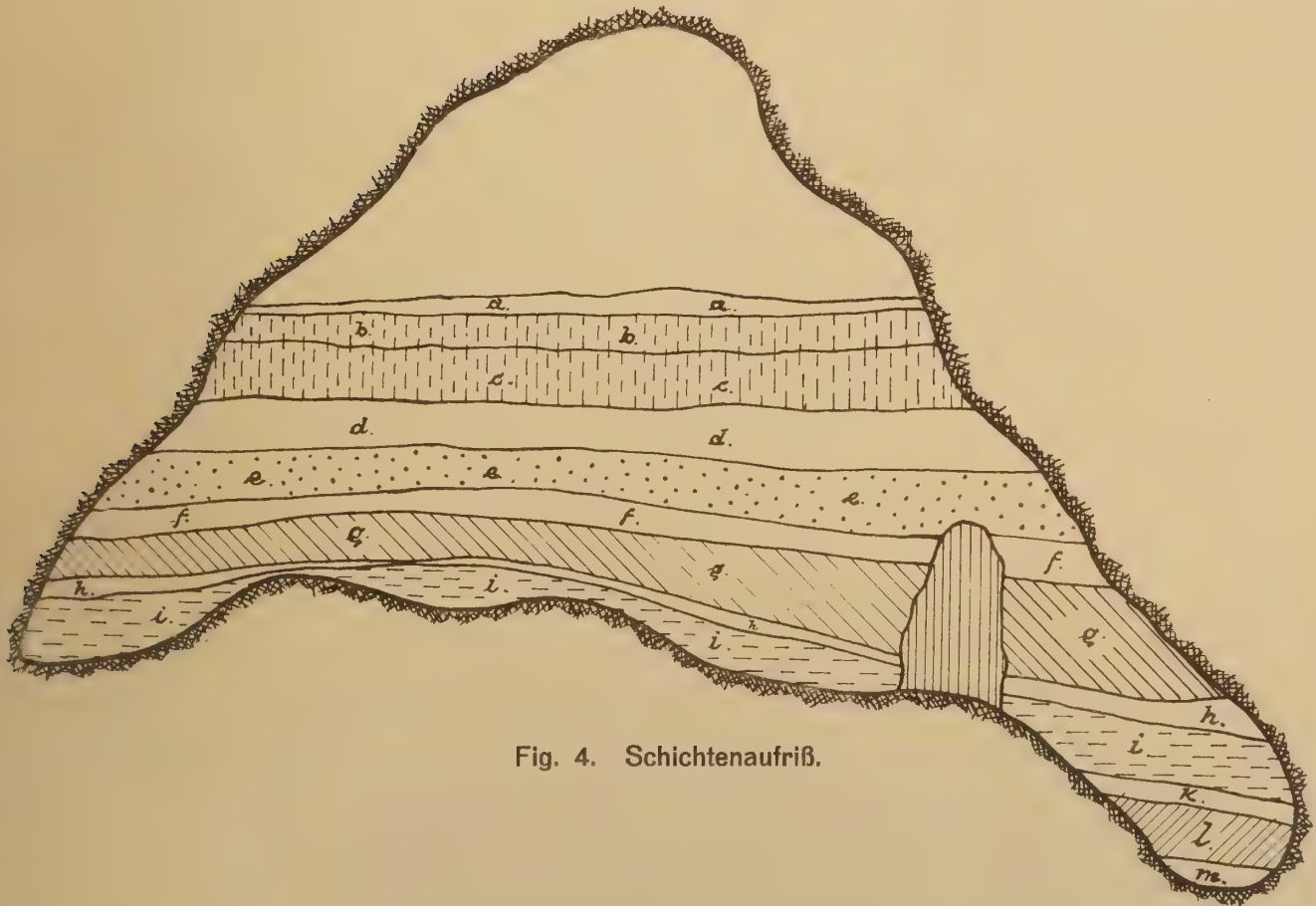


Fig. 4. Schichtenaufriß.





# EINE MAMMUTDARSTELLUNG AUS SÜD-DEUTSCHLAND

Von HUGO OBERMAIER und JOSEF FRAUNHOLZ

Mit 4 Abbildungen auf Tafel 9 u. 10

Während Mammutwiedergaben, in Gestalt von Wandgravierungen oder Malereien, in den französischen Höhlen verhältnismäßig häufig sind, zählen ebensolche innerhalb der quartären Kleinkunst zu den Seltenheiten. Wir kennen in Frankreich Skulpturen dieses eiszeitlichen Elefanten aus Bruniquel (aus technischen Gründen ziemlich deformierte Gesamtdarstellung, aus Rentierhorn); Laugerie-Basse (Kopf, aus Rentierhorn); Raymonden (Fuß und Rüssel, aus Knochen); Le Figuiet-Grotte (Stoßzähne und Rüssel, Flachrelief aus Horn). An Gravierungen fanden sich im nämlichen Lande bislang vier, zumeist desgleichen unvollständige oder beschädigte Abbildungen, nämlich in La Madeleine (Gesamtwiedergabe auf einer Elfenbeinplatte); Raymonden (Kopf, Rüssel, Stoßzähne und Vorderfuß, auf der Vorderseite, bzw. Kopf mit Stoßzahn sowie die obere Körperpartie, auf der Rückseite einer zertrümmerten runden Knochenscheibe); La Roche-Plate bei Saint-Mihiel (Kopf mit Rüssel und Stoßzahn, auf einer Rippe); Dordogne (Lokalität unbekannt und Original verschollen; nach der Veröffentlichung Lartet's: Knochenscheibe mit je einem ziemlich vollständigen Bilde auf der Vorder- und Rückseite, ausgenommen Bauch und Füße<sup>1)</sup>).

Außerhalb Westeuropas wurden bisher nur zwei Darstellungen bekannt, falls wir von der durch Nüesch eingeführten, unhaltbaren Interpretation einer Gravierung vom Schweizersbilde bei Schaffhausen absehen. Es sind dies die prächtige Elfenbeinstatue aus Predmost in Mähren, welche im Jahre 1912 von K. Maska, H. Obermaier und H. Breuil veröffentlicht wurde<sup>2)</sup>, und die von J. Bayer beschriebene Miniaturplastik von Pollau bei Unter-Wisternitz, ebenda<sup>3)</sup>. Um so beachtenswerter ist daher ein Fund aus Bayern, welcher desgleichen schon vor längerer Zeit gemacht wurde, aber infolge der Ungunst der Zeitverhältnisse bislang unbekannt schlummerte, so daß ihm erst kürzlich eine erste, flüchtige Nennung zuteil wurde<sup>4)</sup>. Wir meinen das wohlgelungene Mammutbild aus der oberen Klausenhöhle bei Neu-Essing, unweit Kelheim, Regierungsbezirk Niederbayern.

Die Klausenhöhlen befinden sich nahe bei der genannten Ortschaft, am rechten Ufer der Altmühl (Taf. 9, Fig. 1). 25 m über dem Flußbette liegt zunächst die ausgeleerte und in einen Keller umgewandelte „Untere Klaus“, über welcher

<sup>1)</sup> Abgebildet bei L. Capitan, H. Breuil et D. Peyrony, *La Caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*. Monaco 1910. S. 141—142, Figuren 110 und 111.

<sup>2)</sup> K. Maska, H. Obermaier et H. Breuil, *La statuette de Mammouth de Predmost*. L'Anthropologie (Paris) Bd. XXIII, 1912.

<sup>3)</sup> J. Bayer, *Eine Mammutjägerstation im Löß bei Pollau in Südmähren*. Die Eiszeit (Leipzig) Bd. I, 1924, S. 81—88.

<sup>4)</sup> L. Capitan, H. Breuil et D. Peyrony, *Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne)*. Paris 1924, S. 141.

die flache „Klausennische“ lagert, die uns ein prächtiges Jungacheuléen lieferte. 44 m über dem Flusse öffnet sich, in unmittelbarer Überlagerung, die „Mittlere Klausen“; sie gab uns etwas Acheuléen, ein rohes Moustérien, geringe Solutréenrelikte und ein reiches Magdalénien, mit zahlreichen, aber buntvermengten Einschlüssen aus der älteren und jüngeren Hälfte dieser Stufe. Werke der darstellenden Kunst waren keineswegs selten, eine im Moustérien eingebettete Sepultur muß, weil zweifellos älter als das Magdalénien, am ehesten dem Solutréen zugeteilt werden.

Ein zentraler Felsschlot verbindet diese Grotte mit der 6 m höher gelegenen „Oberen Klausen“, welche uns an dieser Stelle allein interessiert. Auf sie war J. Fraunholz bereits vor rund 30 Jahren aufmerksam geworden und sie führte ihn zum Entschlusse, in der Zeit von 1905—1908 Probegrabungen zu unternehmen, deren Ergebnisse sich als derart günstig erwiesen, daß er es vorzog, den Platz für eine spätere, systematisch-wissenschaftliche Untersuchung zu reservieren. Diese erfolgte in den Jahren 1912 und 1913, im Namen des „Institut de Paléontologie Humaine“ (Paris), unter der Leitung von H. Obermaier und J. Fraunholz, und unter zeitweiser Mitwirkung von F. Birkner, Paul Wernert, Frau Major Dr. M. Neischl und G. von Merhart. Die endgültigen Arbeiten förderten, stets von glazialer Fauna begleitet, ein primitives Moustérien, ein älteres Solutréen, ein älteres und jüngeres Magdalénien zutage, letzteres mit einreihigen Harpunen und sog. Kommandostäben. Auf diese Funde und sonstige Werke der Kleinkunst wurde bereits früher in einem kurzen Vorberichte hingewiesen<sup>1)</sup>.

Die „Obere Klausen“ ist eine hohe, geräumige Halle von etwa 25 m größter Länge und 15 m größter Breite und durch zwei Eingänge erreichbar; ihr Inneres ist durch mehrere abgerundete Nischen gegliedert und ziemlich hell, selbst bis in die hintersten Winkel, insbesondere wenn die aufgehende Morgensonne ihr Licht bis an die Rückwände ergießt. Die bereits erwähnten Probeschürfungen von J. Fraunholz beschränkten sich auf die Nische B (Taf. 9, Fig. 2) und erreichten eine Maximaltiefe von 2,50 m; stellenweise kam jedoch der natürliche Felsgrund bereits früher zum Vorschein. Was die eigentlichen Fundstraten dieser Stelle anlangt, so waren die oberen Schichten am deutlichsten gegen die Höhlenmitte, die unteren mehr gegen die Höhlenwand ausgeprägt. Sie seien im nachstehenden Aufriß zusammengefaßt (Taf. 10, Fig. 4):

- a) 1—10 cm: moderner Schutt;
- b) 10—25 cm: obere neolithische Schicht;
- c) 25—40 cm: untere neolithische Schicht;
- d) 40—75 cm: leer oder fundarm;
- e) 75—100 cm: Oberes Magdalénien;
- f) 100—110 cm: leer oder fundarm;
- g) 110—160 cm: Unterer Magdalénien;
- h) 160—170 cm: leer; vielfach dünner oder kaum feststellbar;
- i) 170—210 cm: Solutréen;

---

<sup>1)</sup> Institut de Paléontologie Humaine. *Rapports sur les travaux de l'année 1913*. III. H. Obermaier, *Fouilles en Bavière*. L'Anthropologie, Bd. XXV, 1914, S. 254—262; mit 7 Figuren.



k) 210—220 cm: leer;

l) 220—250 cm: Moustérien;

m) Darunter: Weißlicher Lehm und Fels.

Nagerschichten wurden nicht wahrgenommen, ausgenommen an einer ganz kleinen Stelle, vielleicht weil die helle Höhle zu wenig Verstecke für die Nachtraubvögel bot.

Hier war es, wo im Jahre 1907, in 1,70 m Tiefe, die Mammutzeichnung zutage kam, und zwar in einer Strate, (*h* bzw. Oberfläche von *i*), welche nahelegt, das Stück eher dem Solutréen, als dem Magdalénien zuzuteilen. Absolute Gewißheit über seine Zugehörigkeit ließ sich allerdings nicht gewinnen, da der Fund einem wenig scharf ausgeprägten Zwischenniveau entstammt; neben ihm lagen ein Höhlenbärenkiefnerstück und das ziemlich große Fragment eines Mammutstoßzahnes. Das Fundobjekt, welches wir in Taf. 10, Fig. 3 in natürlicher Größe wiedergeben, besteht desgleichen aus dem Bruchstücke eines Stoßzahns, von 9 cm Länge, welches in seiner rechten Hälfte künstlich mehr oder minder oval zugerundet ist. Die jedenfalls mittels einer überaus dünnen und scharfen Silexspitze hergestellte Gravierung ist außerordentlich zart und hebt sich infolgedessen von der gelblich-weißen Oberfläche des Elfenbeins an sich nur wenig scharf ab. H. Breuil verfiel daher auf die Idee, die Zeichnung mit trockenem, gepulvertem Zeichenkohlenstaub einzureiben, welcher sich, ohne Gefahr einer Beschädigung und jederzeit leicht entfernbar, in die feinen, vertieften Striche einlagerte, so daß das anstehende, keinerlei retuschierte photographische Bild erzielt werden konnte.

Die Mammutdarstellung befindet sich in der oberen Hälfte der Beinplatte. Der Widerrist und die vordere Rückenlinie decken sich mit der oberen Kante der ersteren, deren höchste, spitzstumpfe Ausladung zugleich die Silhouette für den Schädel des Dickhäuters erstellt. Deutlich hebt sich der Kopfumriß ab, dessen Fortsetzung der sehr lange Rüssel bildet, welcher in seinem unteren Ende nach innen gebogen ist. Als die zu diesem Bilde gehörigen Stoßzähne haben jedenfalls die beiden kräftigen und ziemlich gekrümmten Linien zu gelten, welche rechts bzw. links an der Wurzel des Rüssels entspringen und sich ein gut Stück in das linke (ehedem abgebrochene) Ende der Elfenbeinplatte hineinerstrecken. Diese weit nach vorne ausladende Form der Stoßzähne kehrt auf allen besseren Nachbildungen wieder, die wir anderwärtig vom Mammut besitzen, so besonders in der Höhlenkunst. Wir schalten dementsprechend zwei weitere Linien als nicht hierhergehörig aus, deren obere die tatsächliche Stoßzähne nahe am Rüssel schräg schneidet und deren untere, in mehrere feine Striche gegliedert, quer durch die Knickung des Rüssels passiert. Die untere Halsseite ist mit dichten Grannenhaaren besetzt, welche, noch länger und dichter geschart, den Vorderfuß umhüllen, die Bauchlinie begleiten und alsdann das Hinterbein silhouettieren. Sie charakterisieren das schützende Wollkleid dieses Eiszeitelefanten in denkbar typischer Weise. Der eigentliche untere Teil des Vorderbeines ist nur diskret erratbar und wir haben ihn uns ungefähr so lange vorzustellen, als den schwach, aber deutlicher ausgeführten Hinterfuß. Der Hinterteil

ist durch mehrfache, sehr feine Striche dargestellt, welche sich nach oben, gegen den Rücken, in ziemlicher Anzahl häufen. Die Innenfläche des 5 cm langen Körpers weist teilweise zarte Strichschattierung auf, besonders in der obersten Rückenpartie.

Über die ganze Elfenbeinplatte laufen außerdem noch eine Anzahl kräftigerer Striche, welche nichts mit der eben beschriebenen Figur gemein haben. Deren bedeutendste schneiden horizontal die Rüsselwurzel sodann den Vorderfuß und die Bauchgegend; noch mehr häufen sie sich, in buntem Wirrwarr, in der unteren Hälfte der Platte, wobei es den Anschein hat, daß hier noch weitere teilweise Wiedergaben von Mammuts vorliegen. Unter dem Ende des Rüssels ist mit großer Wahrscheinlichkeit ein weiterer, etwa 8 mm breiter Elefantenfuß eingetragen, mit welchem vielleicht die ebenfalls sehr dünnen „Wollhaarschraffierungen“ im Zusammenhange stehen, welche zum Teile die untere Hälfte der linken Bruchecke bedecken. Letztere könnten aber auch, umgekehrt orientiert, die Halspartie eines unvollständigen Mammutkopfes sein, als dessen Rüssel die beiden Linien zu fassen wären, welche wir oben als nicht zum vollständigen Mammutbilde gehörig ausschalteten. Zwei weitere Elefantenfüße liegen unseres Erachtens in der rechten Bilderecke vor. Verhältnismäßig deutlich ist der hintere (rechte) derselben. Seine rückwärtige Kontur setzt inmitten des Hinterfußes der wohl gelungenen Elefantendarstellung ein, wird nach unten schwach und dünn, bildet aber, im Verein mit anderen Strichen, deutlich einen plump-eckigen Pachydermenfuß, dessen aufsteigende Vorderlinie in der Kniegegend sich leicht abknickt. Wie dem aber immer sei, auf jeden Fall kommt diesen allenfallsigen Teildarstellungen nur untergeordnete Bedeutung zu.

Wenn wir dem Funde von Neu-Essing diesen kurzen Sonderaufsatz widmen, so glauben wir, daß er ihn in doppelter Hinsicht verdient. Quartäre Tierzeichnungen sind auf deutschem Boden sehr selten, so daß ihm schon deshalb hohes Interesse gebührt. Dieses wächst noch angesichts der Tatsache, daß sich unser Stück durch besondere Naturtreue und Zierlichkeit auszeichnet: es ist, ohne Zweifel, die beste Mammutwiedergabe, welche wir in Gestalt einer Kleingravierung bis zur Stunde überhaupt besitzen.





Abb. 1. Valltorta-Schlucht, Blick gegen die Cueva de los Caballos.



Abb. 2. Valltorta-Schlucht, Blick in die Seitennischen der Cueva Saltadora.



Abb. 3. Valltorta-Schlucht, Inneres der Cueva de los caballos.





# DIE MALEREIEN DER VALLTORTA-SCHLUCHT (PROVINZ CASTELLÓN).

Mit 23 Abbildungen auf Tafel II—IV.

Von HERBERT KUHN-Köln.

Eines der interessantesten Gebiete der prähistorischen Kunstforschung ist die sogenannte ostspanische Felsmalerei. Sie gehört unzweifelhaft dem Paläolithikum an, aber einem anderen Volke als demjenigen, das die großartigen Kunstwerke der franko-kantabrischen Gruppe schuf. Ein eigener Stil offenbart sich, eine ganz eigene Art des Sehens, eine eigene Art der Gestaltung. Selbst eigene Werkzeuge trennen die beiden Gebiete, sie beweisen, daß zwei verschiedene Völker die Träger dieser beiden Kulturen waren. Die franko-kantabrische Gruppe entwickelt im Aurignacien Stichel, Schaber und Kratzer eines ganz bestimmten Typus, im Solutréen bildet sie die bekannten Lorbeerblattspitzen und im Magdalénien die bekannten Klingen aus, dazu treten die typischen Harpunen mit ein- oder zweireihigen Widerhaken. Ganz anders dagegen die Werkzeuge der ostspanischen Gruppe, des Capsien, wie es de Morgan<sup>1)</sup> nannte. Die ältere Stufe des Capsien steht in einem gewissen Zusammenhang mit dem Aurignacien mit dem es zeitlich zusammenfällt. Nach Obermaier<sup>2)</sup> stellt es eine Mischung dar aus Chatelperron-Formen, die dem französischen älteren Aurignacien angehören, und den La Gravette-Formen, die Typen des französischen Jungaurignacien sind. In der Zeit des franko-kantabrischen Solutréen und Magdalénien schafft das Capsien aber ganz eigene Formen: sehr kleine geometrische Silextypen, neben denen grobe Knochennadeln vorkommen. Dieses jüngere Capsien ist vollkommen unabhängig von dem gleichzeitigen Solutréen und Magdalénien, es hat sein Zentrum in Nordafrika. Die franko-kantabrische Bevölkerung des Jungpaläolithikums hat offensichtlich — abgesehen von dem älteren Aurignacien — nicht hinausgegriffen über die kantabrische Region. In Kantabrien selbst ist das Aurignacien (etwa in den Stationen Castillo bei Puente Viesgo, Morín bei Villaescusa, Hornos de la Peña bei San Felices de Buelna und in der Cueva del Conde bei Tuñón) gut belegt, ebenso das Solutréen (Castillo, Hornos de la Peña, Cueto de la Mina, Altamira usw.) und das Magdalénien (Cueva de la Paloma bei San Esteban de Pravia, Rascaño, Castillo, Pendo, Altamira und im Osten die Cueva de Serinyá [Provinz Gerona]). Schon am Südrande des kantabrischen Scheidegebirges dagegen liegt nur noch ein spärliches Magdalénien vor, wie in der Cueva de la Blanco bei Oña (Provinz Burgos)<sup>3)</sup>.

So sind die Pyrenäen mit dem kantabrischen Gebirge als die große Scheidewand anzusehen, die in der langandauernden Epoche vom mittleren Aurignacien bis zum Ende des Magdalénien die Rassen Mitteleuropas von denen Spaniens

<sup>1)</sup> M. de Morgan, *Civilisations primitives* 1909 S. 135 und 136. Ferner J. d. Morgan, Capitan et Boudy, *Les stations préhistoriques du Sudtunesien*. In „*Revue de l'École d'Anthropologie* 1910—11. Vgl. ferner: E. Gobert, *Recherches sur le Capsien*. *Bull. de la Soc. Préhist. de France*. Séance du 24. Nov. 1910.

<sup>2)</sup> Hugo Obermaier, *Das Paläolithikum und Epipaläolithikum Spaniens*. *Anthropos* XIV—XV, 1919—1920, S. 152.

<sup>3)</sup> Hugo Obermaier, l. c. S. 158, Anm. 1.

trennte. Nördlich der Pyrenäen eine Bevölkerung, die ihre eigenen Wege ging und sich eine eigene Entfaltung schuf und südlich der Pyrenäen ein ganz anderes Volk, ein Volk, das in enger Beziehung zu Nordafrika, andersgeartete Formen zur Entwicklung brachte.

An anderer Stelle<sup>1)</sup> konnte ich nachweisen, daß es berechtigt ist, sogar von drei verschiedenen Gruppen in der Kunst des Paläolithikums zu sprechen, nämlich noch der nordafrikanischen, so daß wir in der gleichen Zeit, d. h. im Verlauf des zweiten Jahrzehntausends vor Chr. Geb., eine regionale Differenzierung haben, die sich etwa wie die italienische Renaissance zur deutschen und niederländischen Renaissance verhält. Nehmen wir Afrika aus, so ergeben sich für Europa zwei Stilgruppen, die zeitlich nebeneinander stehen.

Sonderbarerweise haben beide Rassen Kunst geschaffen und da diese Kunst die erste ist, die in dem Werden des Menschengeschlechtes zu bemerken ist, erleben wir das seltsame Schauspiel, den Anfang der Kunst gleichsam doppelt zu sehen: an zwei Stellen Europas zu gleicher Zeit und in doch anderer Form. Für die Kunstgeschichte ist es von größter Wichtigkeit, die Bewegung dieser beiden nebeneinanderlaufenden Stile in ihren Ähnlichkeiten und Gegensätzen, in ihrer Entwicklung und gegenseitigen Beeinflussung zu erkennen.

Ähnlich sind beide Stile darin, daß sie beide in ihren Grundzügen sensorisch, naturnah sind, beide sind sie Schöpfungen von Jägervölkern, bei beiden erscheint das Tier, das genau bis ins Einzelne sorgfältig beobachtet ist.

Unterschieden dagegen sind sie darin, daß die franko-kantabrische Kunst nur ganz selten eine Gruppendarstellung hat, daß sie fast nur das Einzelbild kennt und zwar vor allem das Tier. Die ostspanische Felsmalerei dagegen hat nur selten das einzelne Tier, fast immer die Gruppe und vor allem die häufige Darstellung des Menschen, die der Nordgruppe fast ganz fehlt.

Die franko-kantabrische Kunst ist seit 1834 bekannt, wo Brouillet der Ältere einen gravierten Knochen in der Grotte von Chaffaud bei Savigné (Vienne) fand<sup>2)</sup>, dessen hohes Alter aber erst 1861<sup>3)</sup> Ed. Lartet entdeckte, die Malerei an den Höhlenwänden ist seit 1879 bekannt, als Sautuola die Bilder von Altamira fand<sup>4)</sup>, anerkannt sind diese Bilder dann seit den Jahren 1900—1902, wo man La Mouthe, Combarelles, Font-de-Gaume und Marsoulas entdeckte.

Viel neuer dagegen ist die Kenntnis der zweiten Gruppe, der ostspanischen Felsmalerei. Sie ist erst 1908 in der Wissenschaft bekannt geworden. Es waren zwei Stationen, die fast gleichzeitig gemeldet wurden, die Malereien von Calapatá und von Cogul. Cabré kannte die Malereien von Calapatá bei Cretas (Teruel) seit 1903, wo er sie ganz zufällig auf einer Exkursion fand<sup>5)</sup>. Er war erstaunt über diese Entdeckung, die er nicht einzuordnen vermochte. Erst als

<sup>1)</sup> Herbert Kühn, Beziehungen und Beeinflussungen der Kunstgruppen im Paläolithikum. Zeitschr. f. Ethnologie [unter der Presse].

<sup>2)</sup> Gabriel et Adrien Mortillet, *La Préhistoire*. Paris 1910, 4. Aufl., S. VI.

<sup>3)</sup> *Annales des sciences naturelles* 1861, t. XV, Taf. 13.

<sup>4)</sup> Vgl. S. Reinach, *Répertoire de l'art quaternaire*, Paris 1913, S. XX.

<sup>5)</sup> Juan Cabré Aguiló, *El arte rupestre en España*. Madrid 1915, S. 72.



1906 die Veröffentlichung von Alcalde del Rio über die Höhlenmalereien der Provinz Santander erschien<sup>1)</sup>, erkannte er die Bedeutung seines Fundes. Er berichtete davon dem Herausgeber der Zeitschrift „Boletín de Historia y Geographia del Bajo Aragón“, Santiago Vidiella, der die Bilder besichtigte und sie im April 1907 zuerst beschrieb<sup>2)</sup>.

Diese Veröffentlichung sandte Don Ermilio Alcalde del Rio, der schon bei den Entdeckungen der kantabrischen Höhlen geholfen hatte, an Breuil nach Paris. Breuil brachte 1908 in der „Anthropologie“ die erste Notiz darüber<sup>3)</sup>, im August bis September besichtigte er mit Cabré und Vidiella die Malereien an Ort und Stelle und im Jahre 1909 brachte er in derselben Zeitschrift (S. 1—21) eine genaue und sorgfältige Untersuchung. Die Malereien zeigten mehrere Hirsche, ein Rind und drei Steinböcke.

Die zweite Station ostspanischer Felsmalerei war Cogul, 18 km südlich von Lérida am Rio Set. Der Pfarrer von Cogul, Don Ramond Huguet, führte im Jahre 1907 einen Missionar mit mehreren jungen Männern. Ein Unwetter zwang sie, gerade unter dem Felsen, auf dem die Malereien liegen, längere Zeit zu verweilen. Der Missionar machte Huguet aufmerksam auf die bisher unbekannten Bilder und Huguet beschloß im Einvernehmen mit dem Gemeindegemeinsekretär von Cogul und Albajès über die Malereien nach Barcelona Mitteilung zu machen. Er schrieb an eine Verlagsanstalt, die M. Ceferí Rocafort benachrichtigte. Rocafort reiste mit dem Briefe Huguets nach Cogul und besichtigte die Malereien. Er stellte genaue Zeichnungen her und berichtete über die Malereien zuerst einer Tageszeitung von Barcelona<sup>4)</sup>, und in einer wissenschaftlichen Zeitschrift<sup>5)</sup>. Auch dieser Artikel wurde von Alcalde del Rio an Breuil gesandt, die erste Notiz brachte Breuil ebenfalls 1908<sup>6)</sup>. In Begleitung von Gras de Esteva besuchte Breuil die Malereien im Spätsommer 1908 und berichtete darüber im Butlletí<sup>7)</sup> und in der „Anthropologie“ 1909<sup>8)</sup> zugleich mit der Besprechung von Calapatá<sup>9)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Hermilio Alcalde del Rio, Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander. Santander 1906.

<sup>2)</sup> M. Santiago Vidiella, Las pinturas rupestres del termino de Cretas. Boletin de Historia y Geographia del Bajo Aragón. März-April 1907.

<sup>3)</sup> Cartailhac et Breuil, Nouvelles cavernes à peintures découvertes dans l'Aragon, la Catalogne et les Cantabres. L'Anthropologie 1908, S. 371.

<sup>4)</sup> C. Rocafort, La Veu de Catalunya, 10. April 1908.

<sup>5)</sup> C. Rocafort, Les pintures rupestres de Cogul. Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya. 1908, S. 65—73.

<sup>6)</sup> L'Anthropologie 1908, S. 371.

<sup>7)</sup> H. Breuil, Les peintures quaternaires de la roca de Cogul. Butlletí del Centre Excursionista de Lleyda. Octubre 1908.

<sup>8)</sup> H. Breuil et Cabré, Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ébre. II. Les fresques à l'air de Cogul, province de Lérida (Catalogne). L'Anthropologie 1909, S. 8.

<sup>9)</sup> Ferner erschien in demselben Jahre eine Darstellung von Luis Mariano Vidal y Julio Soler, Les pintures rupestres de Cogul. Anuari del Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1908, S. 544 und S. 570.

Cogul brachte die vielerwähnte Gruppe von neun um einen Mann tanzenden Frauen, ferner schematische Zeichnungen, die Breuil damals noch für die älteren hielt<sup>1)</sup>.

Nachdem nun zwei Stationen ostspanischer Malerei bekannt geworden waren, folgten die weiteren Entdeckungen sehr rasch.

Im Jahre 1909 fand Cabré die verschiedenen Stationen der Berge von Albarracín bei Teruel, über die eine Vornotiz in der „Anthropologie“ 1910 erschien<sup>2)</sup>, dann 1911 die eingehende Behandlung<sup>3)</sup>. Bei Albarracín finden sich mehrfarbig gemalte Urrinder, sie gehören der technisch am meisten entwickelten Stufe der ostspanischen Malerei an. Zu den wichtigsten Stationen ostspanischer Felsmalerei gehört die Station Alpera, die im Jahre 1910 westlich von Almansa in der Provinz Albacete durch Pascual Serrano gefunden wurde. Im März 1911 studierte Breuil Alpera und berichtete darüber in der „Anthropologie“<sup>4)</sup>.

Alpera war neben Cogul der zweite große Fries ostspanischer Malerei mit einer noch größeren Fülle von Gestalten, mit jagenden, schießenden, eilenden Menschen und mit Tieren aller Art.

1911 fand Pascual Serrano Tortosillas<sup>5)</sup> bei Ayora (Valencia) mit wenigen Zeichnungen.

Eine größere Station, Cantos de la Visera wurde 1912 von J. Zuazo gefunden von M. Miles Burkitt und Breuil studiert<sup>6)</sup>.

Im gleichen Jahr fand Breuil zusammen teils mit Federico de Motos teils mit Cabré sieben neue Stationen, unter denen die Cueva Chiquita de los Treinta<sup>7)</sup> und Desfiladero de Leira<sup>8)</sup> zu nennen sind. Im gleichen Jahre fand Carlos Esteban Val del Charco del Agua Amarga<sup>9)</sup>. 1914 wurden durch Breuil wieder

<sup>1)</sup> L'Anthropologie 1909, S. 11.

<sup>2)</sup> H. Breuil, Nouvelles découvertes en Espagne. L'Anthropologie 1910, S. 247, ferner S. 369.

<sup>3)</sup> H. Breuil et Juan Cabré Aguiló, Les peintures rupestres d'Espagne. III. Los toricos d'Albarracín (Teruel). L'Anthropologie 1911, S. 641—648.

<sup>4)</sup> H. Breuil et H. Obermaier, Les premiers travaux de l'Institut de Paléontologie humaine. II. Alpera (Albacete) L'Anthropologie 1912, S. 19. Ferner: H. Breuil, Pascual Serrano Gomez et Juan Cabré Aguiló, Les peintures rupestres d'Espagne. L'Anthropologie 1912, S. 529. — Die zuerst gefundene Nische war die Cueva de la Vieja, 1911 fand Breuil die Cueva del Queso, 1915 beschrieb Breuil eine dritte Nische, die 1914 gefunden war (L'Anthropologie 1915, S. 330), Obermaier spricht von einer vierten Nische, deren Malereien noch nicht veröffentlicht sind (Obermaier, Artikel „Alpera“ in Max Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, 1924, I, 1, S. 106.)

<sup>5)</sup> H. Breuil, Pascual Serrano Gomez et Juan Cabré Aguiló, Les peintures rupestres d'Espagne. V. Tortosilla à Ayora (Valence), L'Anthropologie 1912, S. 561.

<sup>6)</sup> H. Breuil et Miles Burkitt, Les peintures rupestres d'Espagne. VI. Les abris peints du Monte Arabi près Yecla (Murcie), L'Anthropologie 1915, S. 313. Vgl. für die Geschichte der Entdeckung: Julián Zuazo, La Villa de Montealegre y su Cerro de los Santos. Madrid 1915, Vorwort S. V und Text S. 17—20.

<sup>7)</sup> Breuil et Obermaier, Travaux en Espagne. L'Anthropologie 1914, S. 242, ferner: Juan Cabré Aguiló, El arte rupestre en España. Madrid 1915, S. 217.

<sup>8)</sup> Breuil et Obermaier, l. c. S. 242. Cabré, l. c. S. 218.

<sup>9)</sup> Cabré, El arte rupestre en España. Madrid 1915, S. 152.



mehrere Stationen gefunden, wie etwa die Cueva Negra bei Almansa, 1915 entdeckte Cabré die Station Tabla de Pochico<sup>1)</sup>).

Die wohl interessanteste und reichste Station ostspanischer Felsmalerei ist aber die Valltorta-Schlucht, die 1917 bekannt wurde.

Während Alpera vier Nischen mit Felsmalereien hat, hat die Valltorta-Schlucht dreizehn Nischen. Die Malereien sind zum größten Teil ausgezeichnet erhalten, sie gewähren einen tiefen Einblick in die Kunst und das Leben des paläolithischen Menschen. Ich widmete deshalb der Valltorta-Schlucht besondere Aufmerksamkeit. Ich besuchte sie im Frühjahr 1924. In Albocácer, einem Dorf in den kastilischen Bergen, wohnte ich für einige Zeit. Die Tage waren außerordentlich heiß und die Arbeit in der Schlucht recht beschwerlich. Der spanische Führer aber war unermüdlich, kein Weg war ihm zu viel und keine Anstrengung zu groß, so daß ich die Malereien der ganzen Schlucht sorgfältig studieren und auch aufnehmen konnte.

Die Valltorta-Schlucht liegt etwa 40 km von der Küste entfernt, in der Sierra de Valdancha. Sie beginnt 10 km nördlich von Albocácer, ungefähr auf halbem Wege nach Tirig, und verläuft von Nordwesten nach Südosten in vielen Windungen, die der Schlucht den Namen gaben. Sie endigt in dem großen Tal von San Mateo. Die Schlucht selber ist ganz kahl, es wächst in ihr kein Baum und kein Strauch, nur niedriges Gestrüpp von kleinen Palmen und stacheligen Pflanzen, die den Fuß am Gehen hindern. Es gibt keinen Weg, der Besucher muß sich selbst den Weg durch die Wildnis bahnen. Den größten Teil des Jahres ist der kleine Fluß der Schlucht ausgetrocknet, nur Lachen erinnern an rinnendes Wasser. Die Sonne brennt heiß und prall hernieder, zurückgestrahlt vom gelben Fels, auf dem kein Schatten ruht. Auch die Nischen, in denen die Zeichnungen liegen, sind nur sehr flach und bieten keinen Schutz gegen die stechende, ausdörrende Sonne.

Die Malereien der Schlucht sind ebenso wie die an anderen Orten seit langer Zeit den Einwohnern bekannt gewesen, eine Nische dieser Schlucht trug, solange die Einwohner denken können, den Namen: Cueva de los Caballos (Abb. 1 und 3, Taf. 11), denn die Hirsche, die dort gemalt sind, hielt man für Pferde. Das Verdienst, diese Bilder der Wissenschaft bekannt gemacht zu haben, hat ein Einwohner von Tirig, Alberto Roda y Segarra, der das Vorhandensein der Bilder im Jahre 1917 seinem Freunde Francisco Polo in Castellón de la Plana meldete. Beide Freunde, die inzwischen vier Nischen gefunden hatten, berichteten über ihre Entdeckungen Antimo Boscá, Oberlehrer an der Realschule von Castellón. Boscá, der sofort die Tragweite der Entdeckungen erkannte, wandte sich an die Direktion des Museo Nacional de Ciencias Naturales in Madrid und bat, Spezialforscher zu entsenden, die die Malereien prüfen sollten. Das Museum ernannte dazu den Professor für Urgeschichte an der Universität Madrid, Dr. Hugo Obermaier, der am 22. März 1917 nach Castellón aufbrach.

---

<sup>1)</sup> Cabré, l. c. S. 220. Ferner: Cabré Aguiló, Las pinturas rupestres de Aldeaquemada. Madrid 1917, S. 5. Vgl. dazu die Besprechung von Breuil (L'Anthropologie 1918—18, S. 575).



und am 24. März in Begleitung von Boscá, Aliaga, del Arco, Senent, Alberto Roda und Polo die Malereien besichtigte.

Zu gleicher Zeit war aber auch dem Institut d'Estudis Catalans in Barcelona Mitteilung gemacht worden, es sandte ebenfalls eine Delegation mit Professor Bosch-Gimpera und einigen anderen Herren ab.

Die beiden Delegationen trafen sich an Ort und Stelle und grenzten ihre Arbeitsgebiete ab. Die Madrider Delegation sollte den nordöstlichen Teil bearbeiten, die Delegation von Barcelona den südwestlichen.

Sehr bald erschienen die ersten kurzgefaßten Veröffentlichungen<sup>1)</sup>, die Arbeit der Madrider Delegation lag vor in dem grundlegenden Bande von Obermaier und Wernert<sup>2)</sup>, der jedoch die Schlucht gemäß dem Übereinkommen nur bis zur Hälfte, bis zur Cueva de los Caballos, darstellt. Über den anderen Teil liegt bisher nur ein kurzer Vorbericht der Delegation von Barcelona vor, aus der Feder von Durán i Sanpere<sup>3)</sup> im Anuari del Institut d'Estudis Catalans, ferner eine kurze Notiz von Cabré<sup>4)</sup>.

Ich zeichnete die Bilder, die dem Abkommen gemäß nicht in Obermaiers Publikation veröffentlicht sind und veröffentliche an dieser Stelle mehrere mit der gütigen Erlaubnis von Professor Bosch-Gimpera in Barcelona, dem als Leiter der Delegation von Barcelona das Recht der Publikation zusteht. Da verschiedene der Bilder auch in der Vornotiz von Durán nicht veröffentlicht sind, erscheinen sie hier zum ersten Mal.

Die von Obermaier und Wernert bearbeiteten Nischen von den Cuevas del Civil bis zu der Cueva de los Caballos liegen enger zusammen. Der mittlere Teil der Schlucht ist ohne Malereien, erst wieder am Ende der Schlucht häufen sich die bemalten Abris.

Wenn man das Tal abwärts wandert, ist die erste Nische, die nicht mehr von Obermaier und Wernert systematisch behandelt worden ist, die Cueva del Mas d'en Josep. Obermaier bildete von dieser Nische nur die schöne Jagdszene ab. Nicht mehr in sein Arbeitsgebiet fiel dagegen ein seltsames Tier, das ich deshalb zeichnete (Abb. 12, Taf. 15). Es ist eine Verbindung von Bison und Eber, Pfeile fliegen auf das Tier zu. Es wäre dagegen wohl verfehlt, an ein Fabeltier zu denken, im Gegenteil, ganz offensichtlich war hier zuerst ein Rind gemalt, das später in einen Eber umgewandelt wurde. Es ist bei diesen Malereien an Jagdzauber zu denken, ein Gedanke, der zuerst vielfach auf Widerstand stieß, der sich aber durch eine Fülle von zusammentreffenden Momenten

<sup>1)</sup> Luis del Arco Muñoz, Descubrimiento de pinturas rupestres en el Baranco de Valltorta (Castellón) Boletín de la Real Academia de la Historia 1917, S. 5—17. Ferner: Barón de Alcahalí, Frescos prehistóricos de Tirig (Castellón de la Plana). Archivo de arte Valenciano 1917, S. 3—10.

<sup>2)</sup> Hugo Obermaier y Paul Wernert, Las pinturas rupestres del Barranco de Valltorta. Memoria 23 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid 1919.

<sup>3)</sup> A. Durán i Sanpere i Maties Pallarés, Exploració Arqueològica del Barranc de la Valltorta. Anuari del Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1915—20, S. 444—457.

<sup>4)</sup> Juan Cabré Aguiló, Las pinturas rupestres del Valltorta. Sociedad Española de Anthropología, Etnografía y Prehistoria. Actas y Memorias. Año II, Tomo II. Madrid 1923, S. 107—118.

immer mehr als das Wahrscheinlichste erweist<sup>1)</sup>. Jagdzauber, Magie, Bannung war es, was diese Malerei geschaffen hat — religiöse Momente liegen dieser Kunst zugrunde, genau so, wie später die Religion das Altarbild erschuf — und nur aus magischem Gefühl heraus ist auch dieses Bild zu erklären<sup>2)</sup>. Die ältere Zeichnung, die des Rindes, mag den Jägern Glück gebracht haben, so wurde das Bild verwandelt. Dicht bei diesem Tier befindet sich eine ganz kleine, nur 4 cm große Zeichnung eines Jägers, der den Bogen spannt (Abb. 6, Taf. 13).

Zu einer der interessantesten Nischen der ganzen Schlucht gehört aber die Cueva Saltadora, die ebenfalls von Obermaier und Wernert dem Abkommen gemäß nicht mehr systematisch behandelt worden ist. Es handelt sich um mehrere ganz flache Nischen, in denen wir kaum sitzen konnten. Die Hauptnische ist wie ein etwa 1½ cm hohes, 1½ cm tiefes Loch im Fels, der Raum vor der Nische ist so klein, daß man kaum vor ihr stehen kann. Beim Zeichnen der Malereien ist man gezwungen, sich festzuhalten. Niemals kann hier eine Horde gewohnt haben, all diese Nischen — das ergibt sich auch aus diesem Moment — waren Zauberstätten, in denen man die Tiere bannte, sie magisch beeinflusste, um sie erlegen zu können. Neben der Hauptnische liegen dann noch andere Nischen (Abb. 2 Taf. 11).

Über der Hauptnische liegen die schönen Tierdarstellungen der Cueva Saltadora, die teils in einfarbigem Rot gemalt sind, das sich vollkommen in den rötlich-gelben Fels eingefressen hat, teils in Schwarz, das manchmal wie mit großen Pinselstrichen aufgesetzt ist.

Die Tierdarstellungen der Nische sind zum größten Teil gut erhalten, besonders gut die großen, sorgfältig gemalten Geweihe, von denen ich zwei besonders zeichnete (Abb. 8—10 Taf. 14 und 15). Sie offenbaren die genaue, bis ins Einzelne zuverlässige Naturbeobachtung des Jägers. Sie zeigen aber auch eine Eigenart der ostspanischen Malerei: die Geweihe sind fast en face gesehen, obgleich die Körper im Profil gezeichnet sind. Diese Erscheinung ist ganz allgemein in der ostspanischen Felsmalerei<sup>3)</sup>.

In der franko-kantabrischen Kunst dagegen ist im Magdalénien die Perspektive bis ins letzte durchgebildet. Ich stelle zum Vergleich daneben drei Stücke franko-kantabrischer Kleinkunst<sup>4)</sup>, die den stilistischen Gegensatz besonders deutlich werden lassen. Auf den Stücken von Les Hoteaux (Abb. 16 Taf. 17) und von La Madeleine (Abb. 17 Taf. 17) ist das zurückliegende Geweih gar nicht mehr zu sehen, auf dem Stück von Lortet (Abb. 14 u. 15 Taf. 17) ist es perspektivisch durchaus richtig angedeutet. Wie ganz anders ist das in der ostspanischen Malerei! Das große fast ganz en face gesehene Geweih

<sup>1)</sup> Vgl. dazu Herbert Kühn, Neues aus paläolithischer Kunst. Mannus. Ergänzungsheft IV, 1925, S. 90—106.

<sup>2)</sup> Vgl. dazu Th. Mainage, Les religions de la préhistoire, Paris 1921, S. 349.

<sup>3)</sup> Vgl. Eduardo H.-Pacheco, Les peintures préhistoriques d'Espagne. Revue anthropologique, 1924, S. 412.

<sup>4)</sup> Die Photographieen nach den Originalen im Museum von Saint-Germain verdanke ich Professor Reinach und Professor Hubert.



eines Rindes der Cueva Saltadora (Abb. 9 Taf. 14) zeigt am deutlichsten den Gegensatz.

Und gerade neben diesen Gegensätzen — die fast durchgängig sind — wirken Ähnlichkeiten besonders auffallend. Es gibt in Le Portel (Ariège)<sup>1)</sup> und in der Höhle La Pasiega<sup>2)</sup>, also im franko-kantabrischen Kunstkreis Geweihzeichnungen, die denen der ostspanischen Kunst überraschend ähneln. Das ist ein außerordentlich auffallendes Moment, das Breuil<sup>3)</sup> schon 1909 erwähnte und auf das auch Obermaier hinwies<sup>4)</sup>.

Es muß Beziehungen beider Gruppen gegeben haben, Beziehungen, die schon in der Cuevas del Civil aufgefallen sind<sup>5)</sup>. Die sich umsehende Hirschkuh der Cuevas del Civil<sup>6)</sup> kehrt fast gleichartig wieder in der franko-kantabrischen Gruppe, und zwar wiederum in La Pasiega<sup>7)</sup>. Diese gegenseitige Beeinflussung und Durchdringung der beiden Gruppen, die doch im Grunde so verschieden sind, ist kunsthistorisch von größtem Interesse, sie zeigt, daß die beiden paläolithischen Völker, die die Träger der beiden Kunstgruppen waren, künstlerisch in Wechselbeziehungen standen und weiter, daß man künstlerische Phänomene genau beobachtete, daß man über sie dachte und an anderer Stelle Gesehenes nachzubilden versuchte. Die Tierdarstellungen sind naturgemäß der franko-kantabrischen Gruppe immer ähnlicher, während die Darstellung des Menschen in der ostspanischen Malerei ganz andere Wege einschlug.

In der franko-kantabrischen Gruppe hatte das Aurignacien die Darstellung des Menschen — der Frau — in der Skulptur besonders ausgebildet, im Magdalénien dagegen ist es außer wenigen Ansätzen nie zu einer eigentlichen Menschendarstellung gekommen. Ganz anders ist das in der ostspanischen Malerei. Eine Gruppe wie die der drei Menschengestalten (Abb. 4 Taf. 12) — vielleicht Frauen — der Cueva Saltadora wäre in der nördlichen Kunst undenkbar. Das ist der echte Stil der ostspanischen paläolithischen Malerei. Eine Leichtigkeit, ein Spielerisches in der Bewegung, und dabei ein Zusammenklingen der Formen, das scheinbar ganz bewußt ist. Wie die erste Gestalt voranschreitet, die zweite ihr folgt mit vorgebeugtem Kopf, vorgebeugtem Oberkörper — vorsichtig ausschauend, wie die dritte wieder — eingehakt in den Arm der Vorigen — zurückhält in der Bewegung: das ist kompositorisch von großem Wert. Wie dann die Beine der Zweiten in gleicher Richtung laufen wie die der ersten, wie die

<sup>1)</sup> Revue Archéologique 1912, S. 222.

<sup>2)</sup> H. Breuil, H. Obermaier et Alcalde del Rio, La Pasiega. Monaco 1913, Tafel 15.

<sup>3)</sup> H. Breuil et Juan Cabré Aguiló, Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Èbre. L'Anthropologie 1909, S. 5. Ferner H. Breuil, L'Age des cavernes et roches ornées de France et d'Espagne. Revue archéologique 1912, S. 193—234. Vgl. dazu auch: Eduardo H. Pacheco, Les peintures préhistoriques d'Espagne. Revue anthropologique 1924, S. 412.

<sup>4)</sup> Hugo Obermaier y Paul Wernert, Las pinturas rupestres del Barranco de Valltorta (Castellón). Madrid 1919, S. 80 und 81.

<sup>5)</sup> H. Obermaier, l. c. S. 81.

<sup>6)</sup> Ibid. Lámina VI.

<sup>7)</sup> H. Breuil, Obermaier, Alcalde del Rio, La Pasiega à Punte Viesgo (Santander), Monaco 1913, Tafel IV.





Abb. 4. Valltorta-Schlucht. Cueva Saltadora. Drei Menschen.  
4/5 nat. Gr.





Abb. 5. Valltorta-Schlucht, Cueva Saltadora. Bogenschütze. Nat. Gr.



Abb. 6. Valltorta-Schlucht, Cueva Saltadora. Bogenschützen.  
1/2 nat. Gr.





Abb. 7. Valltorta-Schlucht, Cueva Saltadora.  
Nat. Gr.



Abb. 8. Valltorta-Schlucht, Cueva Saltadora.  
Hirschgeweih. Detail.  $\frac{2}{3}$  nat. Gr.



Abb. 9. Valltorta-Schlucht. Cueva Saltadora.  
Rind. Detail. Nat. Gr.



Abb. 10. Valltorta-Schlucht, Cueva Saltadora.  
Hirschgeweih (Detail).



Abb. 11. Valltorta-Schlucht, Cueva Saltadora. Rind.



Abb. 12. Valltorta-Schlucht, Cueva del Mas d'en  
Josep. Rind, später in einen Eber verwandelt.  
 $\frac{1}{2}$  nat. Gr.



Abb. 13. Perelló (Prov. Tarragona) Cova de Cabra Feixet. Hirschkuh.  $\frac{4}{5}$  nat. Gr.



dritte wieder ihre Beine in gleicher Richtung setzt — das alles kann kein Zufall sein, es ist bewußt und absichtlich so gestaltet um der künstlerischen Wirkung willen.

Man könnte gewiß daran zweifeln, man könnte denken, daß in dieser frühen Zeit, in der Morgenröte der Menschheit überhaupt, ein so bewußtes künstlerisches Schaffen unmöglich wäre, daß wir, Menschen des Heute, nur unsere Begriffe, unser Fühlen unterlegten den einfachen Formen, die ein Zufall schuf — wie aber sind dann Kompositionen zu erklären wie etwa der Kampf der Bogenschützen von Morella la Vieja?<sup>1)</sup> Das Abgewogensein der Kräfte, das Gegeneinander der Ströme, die aufeinanderstoßen und sich brechen, das Ineinanderschieben der Linien, dies Vor und Zurück der Glieder, der Arme, der Beine, der Bogen: das alles ist kein zufälliges Zusammentreffen, sondern eine sich selbst bewußte Kunst, die ihre Kraft abwägt, die Reichtum und Beschränkung kennt. Ein anderes Bild von großem Interesse ist das von Araña bei Bicorps<sup>2)</sup>. Zwei Menschen klettern an Stricken empor, um Vogelei oder Bienenhonig zu holen, während die Vögel — oder die Bienen<sup>3)</sup> — um sie herumfliegen. Der eine Kletterer, an der Höhle angelangt, hat ein Gefäß in Händen, der andere, auf halber Höhe, trägt das Gefäß noch auf dem Rücken, die Stricke biegen sich weit und kräftig nach außen durch den schweren Druck des Körpers.

Eine solche Kraft der Gruppendarstellung, des Zusammen und Gegeneinander, hat die franko-kantabrische Kunst nie erreicht, dafür hat sie wieder im Einzelstück — das hier immer das Tier ist — eine Farbigkeit, ein Sprühen und Zucken entwickelt, das die ostspanische Malerei nicht kennt.

Von lebensvoller Bewegung ist ein Bild wie der Bogenschütze der Cueva Saltadora (Abb. 5 Taf. 13). Der Körper ist vorn übergeneigt, auf dem einen Knie ruht der Körper, das andere ist aufgestützt, der Kopf blickt herab, als wenn er das Wild beobachtete, der rechte Arm hält den Bogen, der linke Arm greift zurück, die liegenden Pfeile zu fassen. In diesem Zurückgreifen offenbart sich das Raumgefühl, das die Fläche überwinden will, das die Tiefe sucht. In der franko-kantabrischen Kunst ist dies Problem noch stärker herausgetreten, es gibt Figuren, die den Beschauer anblicken, Tiere in Vorderansicht gesehen, andere, deren Körper in der Fläche ruht, deren Kopf aber sich zum Beschauer wendet und wieder andere, die den Kopf zurückwenden, die sich umblicken (Abb. 8 u. 9 Taf. 17), ja, es gibt Tiere, die von oben oder von hinten gesehen gezeichnet sind<sup>4)</sup>. Eine so starke Entwicklung in der Gestaltung des Raumes hat die ostspanische Malerei nicht erlebt, genau so, wie sie nicht das Problem des

---

<sup>1)</sup> E. Hernández-Pacheco, Estudios de arte prehistórico. I Prospección de las pinturas rupestres de Morella la Vella. Com. de Investig. Pal. y Preh. Nota 16, Madrid 1918, S. 12.

<sup>2)</sup> Vgl. Bespr. in Ipek, Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst, Bd. I, S. 251, 1925.

<sup>3)</sup> Vgl. Fr. Hernández Pacheco, Escena pictórica con representaciones de insectos de época paleolítica. Extrait du tome extraordinaire publ. par la „Real Sociedad de Historia natural“.

<sup>4)</sup> Vgl. dazu Herbert Kühn, Artikel: „Primitive Kunst“ in Max Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte (Unter der Presse). Ferner: G. H. Luquet, Le réalisme dans l'art paléolithique. L'Anthropologie 1923, S. 17—48.

Lichtes erlebte — um so stärker aber das Problem der Form. Auch dieses Bild ist kompositorisch von großer Klarheit. Wie der Arm über den Kopf greift, wie das zurückgelegte Bein in gleicher Richtung wie die Arme laufen, wie der Bogen die Haltung des Körpers ergänzt, sich einschmiegt in seine Kurven — das ist offenbar erlebt, das ist so gestaltet, daß es in aller Bewegung ruhig, einfach und sicher ist. Im Ganzen Bewegung, im Einzelnen Ruhe. Die Richtungsströme durchschießen sich, aber sie verwirren sich nicht, sie ordnen sich selbst zu einheitlicher Klarheit.

Mit der stärkeren Betonung des kompositorischen Gefüges, mit der Einstellung auf das Bewegungsmotiv, mit dem Ausdrucksverlangen, mit der Blickrichtung auf den Beziehungszusammenhang der Glieder als Kompositionsfaktoren, tritt in der ostspanischen Malerei das Gefühl für die Zeichnung und für die Farbe zurück.

Die Gegensätze der beiden Stilgruppen, die innerlich genetisch verwandt sind, liegen so in einer veränderten Problemeinstellung.

Die nördlichere Gruppe sucht die Plastizität und Funktionalität des Körpers zu gestalten, ihre Tiefenerstreckung, ihre lichterfüllte Farbigkeit, die Grundprobleme sind Farbe und Raum.

Die südlichere Gruppe dagegen negiert diese Probleme, sie verzichtet auf das Plastische, auf das Dreidimensionale, aber sie erobert dafür einen neuen Wert: die Komposition, die als künstlerischer Faktor nur selten in der frankokantabrischen Kunst erscheint. So gibt es hier keine innerliche, nach Gelenken gliedernde Trennung, keine Differenzierung der als Individualitäten erschauten Glieder, dafür aber eine einheitlich-formale Bildgesetzlichkeit, deren Sinn in der Dynamik der Bewegung ruht. So erscheint als Hauptproblem dieser Gruppe die Bewegung, die Rhythmisierung des Körpers und die Komposition: Bei durchaus flächenhafter Gestaltung wird verzichtet auf Farbe und Raum, die nur als sekundäre Elemente erscheinen.

Die Polychromie kommt nur an einigen wenigen Stellen vor (Albarracín), die leichte, springende Strichzeichnung des Magdalénien kennt die ostspanische Malerei gar nicht — sie kennt nur die Komposition, die Steigerung der Form selbst bis fast zur Formlosigkeit, bis zur Sprengung des Naturvorbildes zugunsten der Idee der Bewegung, die in all diesen Menschen und oft auch in den Tieren liegt. Es lebt in dieser seltsamen Kunst ein Ausdrucksbedürfnis, das sich selber vorwärts jagt, das um den Preis der Verzerrung, der Zersetzung des Wahren sich selbst zerstört. Die Körper werden traumhaft schlank, unwirklich dünn und fein, sie verlieren das Körperhafte, um das Geistige, das in ihnen Treibende und ruhelos Wirkende zu erfüllen. Die Beine holen aus, die Arme scheinen davon zu fliegen, so sehr ist alles Ruhelosigkeit, Hast, Jagd, Flucht, Verfolgung.

Die Cueva Saltadora ist reich an eilenden Gestalten. Einige haben Obermaier und Wernert veröffentlicht, andere Durán, ich füge der Reihe noch einige an, einen Mann in vorgebeugter Haltung (Abb. 7 Taf. 14) und einen anderen, der, den Bogen in der Hand, in großer Bewegung vorwärts eilt (Abb. 6 Taf. 13).



Der wohl ältesten Epoche der spanischen Capsienmalerei gehört das plumpe stehende Tier an, das noch ohne Perspektive ein wenig roh und einfach gezeichnet ist (Abb. 11 Taf. 15).

Mit dieser Zeichnung kommen wir zur Frage des Alters und der Entwicklung der ostspanischen Felsmalerei.

Schon 1909 bei der Behandlung der ersten Funde ostspanischer Malerei erklärte Breuil<sup>1)</sup>, daß diese Kunst dem Paläolithikum angehören müsse. 1911<sup>2)</sup> und 1912<sup>3)</sup> stellte er dasselbe immer erneut fest und in seiner grundlegenden Arbeit „L'âge des cavernes et roches ornées de la France et d'Espagne“ (1912)<sup>4)</sup> begründete er den Gedanken eingehend. Obermaier erklärte das gleiche 1916<sup>5)</sup> und ausführlich 1919<sup>6)</sup>.

Die Feststellung ist dadurch erschwert, daß bisher noch keine Kleinkunst der Capsien-Leute zutage gekommen ist. Bei der an Kleinkunst so reichen franko-kantabrischen Kunst war es leicht, die Entstehungszeit der Wandmalereien zu bestimmen, sie stimmen im Stil genau mit den in unberührter Schicht gefundenen Kleinkunstwerken überein. Es ergaben sich aber auch für die ostspanische Malerei Momente, die das Alter bestimmen halfen.

Einmal ist die ganze dargestellte Welt eine Welt von Jägervölkern, irgendein Moment, das an Ackerbau oder Viehzucht erinnert, erscheint nicht. Ferner kommen an quartären Tieren der Hemión (*Equus hemionus*) vor<sup>7)</sup> (im Abrigo de la Fuente del Cabrerizo von Albarracín), das Nashorn (*Rhinoceros tichorinus*) in Minateda<sup>8)</sup> und der Elch (*Cervus alces*) in Alpera<sup>9)</sup> und Minateda<sup>10)</sup>. Am meisten aber spricht für das paläolithische Alter die Stilentwicklung. Sie geht bei den Übermalungen von Minateda, einer Station ostspanischer Felsmalerei, die ich im folgenden Jahre, 1925, eingehend studieren konnte<sup>11)</sup>,

1) H. Breuil et Juan Cabré Aguiló, Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Èbre. *L'Anthropologie* 1909, S. 21.

2) H. Breuil, *L'Anthropologie* 1911, S. 647.

3) H. Breuil, *L'Anthropologie* 1912, S. 561.

4) H. Breuil, *Revue Archéologique* 1912, S. 193—234.

5) H. Obermaier, *El hombre fósil*, Madrid 1916, S. 241, 2. Aufl. 1925, S. 281.

6) H. Obermaier y Paul Wernert, *Las pinturas rupestres del Barranco de Valltorta* (Castellón). Madrid 1919, S. 83ff.

7) H. Breuil, *L'Anthropologie* 1911, S. 647, Fig. 3.

8) H. Breuil, *L'Anthropologie* 1920, S. 7, Ffg. 9.

9) H. Breuil, *L'Anthropologie* 1912, S. 343, Fig. 5.

10) Breuil, *L'Anthropologie* 1920, S. 28, Fig. 30. Das Vorkommen des Elches, von dessen deutlicher Zeichnung in Alpera ich mich 1935 überzeugen konnte, wurde von Cabré und Pacheco in offensichtlich tendenziöser Weise bestritten (Cabré, *El arte rupestre en España*, Madrid 1915, S. 203). Breuil antwortete darauf und widerlegte Cabré (*L'Anthropologie* 1916, S. 588ff.). Cabré hat neuerdings das Vorkommen aller quartären Tiere in der ostspanischen Malerei geleugnet und für Sehfehler erklärt. (*Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria. Actas y Memorias. Año II, Tomo II.* Madrid 1923, S. 116—17.)

11) Herbert Kühn, Das Problem der ostspanischen Felsmalerei. Tagungsbericht der 47. Vers. der Deutsch. Anthr. Ges. in Halle, 1925 [Unter der Presse].



genau parallel mit der Entwicklung der franko-kantabrischen Kunst<sup>1)</sup>. Breuil sagt wörtlich „un art qui s'est développe parallèlement à celui de notre âge du Renne“<sup>2)</sup> — da aber die Schematisierung schon im Azylien abgeschlossen ist, kann diese Kunst nur vorher gelegen haben, kann sie nur paläolithisch sein<sup>3)</sup>.

Die Feststellung des gleichgerichteten Entwicklungsganges ist aber kunsthistorisch von allergrößter Wichtigkeit. Es ist hier nicht der Ort, die Entwicklung dieser Kunst darzulegen<sup>4)</sup>. Nur so viel sei kurz erwähnt, daß die Malerei der franko-kantabrischen Gruppe im Aurignacien nur die Umrißlinien kennt, daß ganz allmählich der Kontur gelockert wird, daß Schraffierung entsteht, daß dann im Magdalénien der Umriß ganz entwertet ist und alle Kraft sich sammelt in den Binnenteilen der Form. Wir haben also eine Entwicklung, wie sie ganz gleichsinnig etwa von der Frührenaissance zur Hochrenaissance führt und schließlich zum Barock oder im neunzehnten Jahrhundert von den Nazarenern zu den Impressionisten. Wir haben eine Entwicklung vor uns, wie sie Wölfflin vor Augen hatte, als er seine Begriffe von linear und male- risch schuf.

Und von größter Bedeutung ist es nun, feststellen zu können, daß die ostspanische Malerei den gleichen Weg ging. Auch hier haben wir zuerst im Frühcapsien lineare Malereien, bis im Spätcapsien Schattierung erscheint, bis die Probleme des Raumes und der Bewegung ergriffen werden. Zu solchen Bildern gehört die schöne liegende Hirschkuh von Perelló (Abb. 23 Taf. 17). Professor Bosch-Gimpera hatte die Liebenswürdigkeit, mir das Bild, für diesen Artikel zur Erstveröffentlichung zur Verfügung zu stellen. Es entstammt einer neu entdeckten Station ostspanischer Felsmalerei<sup>5)</sup>, die später systematisch vom Institut d'Estudis Catalans bearbeitet werden wird. Die vorderen Beine der Hirschkuh sind untergeschlagen, sie reichen im Raum zurück, die hinteren Beine dagegen reichen vor. Dies Motiv ist nicht sehr häufig in ostspanischer Felsmalerei. Es kommt vor in Calapatá<sup>6)</sup> und in Tortosillas<sup>7)</sup>, es setzt eine vollkommene Beherrschung der Tierformen, eine Beherrschung des Räumlichen voraus, das an dieser Stelle wohl erscheint, ohne doch in den Vordergrund der künstlerischen Problematik zu treten.

<sup>1)</sup> H. Breuil, Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique. XI. Les roches peintes de Minateda (Albacete). L'Anthropologie 1920, S. 1—50.

<sup>2)</sup> H. Breuil, l. c. S. 50.

<sup>3)</sup> Ich selbst habe an anderer Stelle (Herbert Kühn, Die Kunst der Primitiven, München 1923, S. 49ff.) die ostspanische Malerei für größtenteils mesolithisch erklärt. Nach der Besichtigung einer Reihe von Fundstellen kann ich diese Ansicht nur noch für einen Teil der Bilder, und zwar diejenigen imaginativen Stiles, vertreten.

<sup>4)</sup> Herbert Kühn, Ursprung und Entwicklung der paläolithischen Kunst. Mannus 1925, S. 271—278.

<sup>5)</sup> Vgl. die Notiz in Bd. 1 des Ipek, Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst 1923, S. 285—286.

<sup>6)</sup> L'Anthropologie 1909, S. 3, Fig. 1.

<sup>7)</sup> L'Anthropologie 1912, S. 562, Fig. 14.



Abb. 14 Lortet (Hautes-Pyrénées). Renttiertiergeweih mit Zeichnung  $\frac{2}{8}$  nat. Gr. Nach Photogr.



Abb. 15. Lortet (Hautes-Pyrénées). Abgerollte Zeichnung der Abb. 14.  $\frac{2}{8}$  nat. Gr. Nach Photogr.

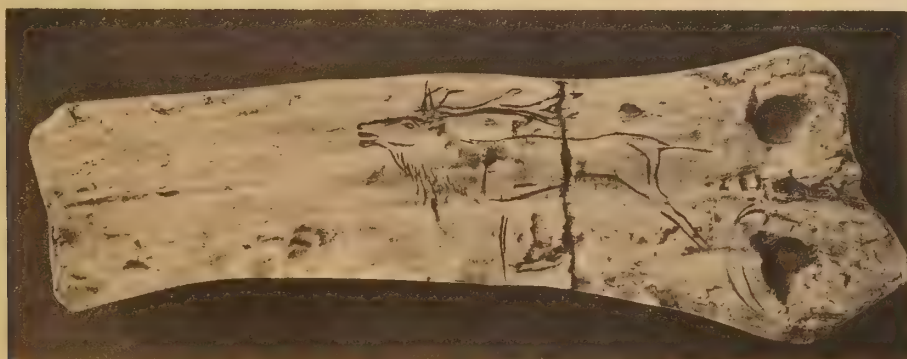


Abb. 16. Les Hoteaux (Ain). Zeichnung auf Renttiertierknochen.  $\frac{2}{8}$  nat. Gr. Nach Photogr.

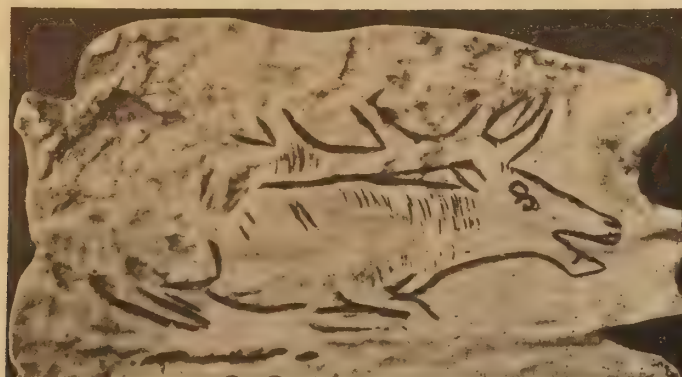


Abb. 17. La Madeleine (Dordogne) Zeichnung auf Renttiertierknochen. Ungef. nat. Gr. Nach Photogr.





## *DIE MALEREIEN DER VALLTORTASCHLUCHT*

---

Daß die paläolithische Kunst diese Stufen der Entwicklung erlebt hat, das ist ihre Bedeutung für die moderne Kunstgeschichte, die an ihr den Wandel der Stilformen, die Entwicklung des anschaulichen Denkens erkennen kann. Daß aber die Entwicklung in den Anfängen der Kunst die Wege ging, die die moderne Kunstwissenschaft an späteren Epochen ebenfalls nachweisen konnte, das ist ein Beweis für die Gleichsinnigkeit der künstlerischen Bewußtseinsformen im Erleben des Menschen, ist ein Beweis der ewigen Wiederkehr des ewig Einen, das immer ein Anderes ist.

# LA STATUETTA FEMINILE STEATOPIGICA DI SAVIGNANO SUL PANÀRO (EMILIA)

Tavola 18

Di UGO ANTONIELLI-Roma

Trattasi di un rinvenimento della massima importanza. Riguardo all' Italia, perchè è la prima volta, dopo i ritrovamenti fatti per il passato ai suoi confini, nelle Grotte Grimaldi, che nel suo suolo si rinviene un prodotto d' arte che può avvicinarsi a quelli dell' Europa occidentale-centrale riferiti all' età „aurignaziana“. Riguardo a tutta la scienza paleontologica, perchè questo prodotto artistico, dovuto certamente, data la natura della roccia che lo costituisce, all' attività delle preistoriche popolazioni della penisola italiana, si presenta come il più degno dal punto di vista estetico e come il più grande per dimensioni.

Ritrovato fortuitamente da alcuni operai durante lavori di fondazione, all' incirca tre anni or sono, nel comune di Savignano sul Panàro (prov. di Modena), nulla può dirsi circa l'attribuzione cronologica, mancandoci qualsiasi dato di base stratigrafico. Ciò che più verosimilmente può supporre, lo diremo alla fine, dopo fattane la descrizione.

\* \* \*

La nostra statuetta è scolpita „a tutto tondo“ in pietra serpentina; in una delle varietà di questa comunissima roccia, di colore verde pallido, o chiarissimo, con venature o noduli più scuri. Misura: in altezza cm 22,5; in larghezza, alle anche, cm 4,8; in spessore, dalla regione pùbica all' estremo delle natiche cm. 5,2. Sempre in linea di spessore, i due punti estremi nella veduta di fianco (dalla regione ombelicale alla massima sporgenza delle natiche) distano fra loro cm 6,7.

Sulla possibile localizzazione della roccia dirò più oltre; qui basti dichiarare che la determinazione di essa — serpentina verde, piuttosto tenera e facilmente intaccabile da uno strumento duro — risulta facilissima al solo esame per semplice visione dell' oggetto, senza bisogno di procedere a confronti. Evidentissima poi risulta per analogia, come ho potuto constatare con Federico Millosevich, professore di Mineralogia nell' Università di Roma.

La superficie della statuetta è piuttosto scabra; qua e là presenta delle rientranze irregolari, non dovute a fallimenti del lavoro, ma alla natura della pietra, ricca di vene, macchie, screziature. Queste irregolarità sono visibili anche nelle qui annesse riproduzioni: sopra tutto sulle natiche, alla fine della coscia sinistra in parte pùstica, sulla coscia di destra. Nelle vedute di lato e di spalle si possono anche scorgere le due scalfitture prodotte dal ferro scavatore: sulla testa conica e sulla piegatura del fianco sinistro.

La stessa superficie, negli spazi levigati, è lucida e all' apparenza quasi „steatitosa“ (aspetto che è proprio della roccia); ma questa lucidezza è conseguenza del continuo maneggiamento subito dall' oggetto. Le rientranze sono ancora riempite dalla terra, gialliccia e argillosa, onde la statuetta fu tratta alla luce.



Prima di esaminare le singole parti, riconosciamo il carattere artistico generale. Esso è eminentemente realistico per ciò che costituisce l'essenzialità della forma muliebre: seni, ventre, natiche, cosce.

Senza téma di andare errati, possiamo affermare che nessuna delle molte statuette comunemente, e senza troppa esattezza di dizione, dette „steatopigi“ presenta come la nostra nelle sue fattezze così viva e felice l'ispirazione al vero. E ciò considerando, più ci meraviglia il misterioso cono che tiene il posto della testa, l'assoluta mancanza degli avambracci, la troncatura voluta sotto al ginocchio. Ma, a queste due ultime particolarità di difetto siamo abituati, riscontrandole più o meno in quasi tutte le statuette congèneri; sul misterioso appuntamento capitale avrò modo di tornare, a suo tempo.

Come tutte le opere scultorie „primitive“, la nostra figura è impiantata e ottenuta secondo il principio della frontalità. L'obbedienza a questa conosciutissima legge è nella nostra statuetta ben confermata dalla forma carenata che assume il cònico appuntamento capitale, per mezzo di uno spigolo smussato che corre in senso verticale e nel mezzo preciso della figura. Io lo ritengo un espediente, quasi un modo illusorio, atto ad esprimere la bilateralità facciale. Il detto spigolo termina su una sporgenza orizzontale, con cui s' inizia il petto e che può indicare la linea delle clavicole. Da questa e sui lati hanno origine gli abbozzi delle braccia, che assai prima del punto cubitale si fondono interamente nelle ampie e rotondegianti mammelle. Le quali pèndono a guisa di otri fin sul ventre, che è prominente, rigonfio, ma senza enormità e piuttosto sostenuto. Nel mezzo del volume addominale è un lieve appianamento; ma non risulta chiaro se debba intendersi come espressione della regione ombelicale.

Il pube è ben marcato con la caratteristica forma triangolare e rilevata, tra le pieghe inguinali; all' apice del triangolo esiste una scheggiatura obliqua della pietra, che non credo possa interpretarsi in modo definito, ma da ritenersi un accidente di lavorazione.

La divisione delle cosce è netta, ottenuta con una vigorosa incisione, che ha deviato (verso destra per chi guarda) producendo una squilibrata partizione dei due volumi. Non è improbabile che l'artista cercasse di rimediare al malfatto, conseguente alla prima incisione vigorosa; a ciò mi fa pensare il largo solco che l'accompagna, e che è prova del ripetuto lisciamento a cui fu sottoposta la parte.

La veduta laterale ancor meglio ci dimostra l' abilità del preistorico scultore e il felice risultato della sua opera: il volume della coscia è sbizzato magnificamente, pieno, carnoso, naturale, nelle sue due curve contrastanti, nel suo originarsi dalla prominente lombare, nel suo confondersi con l'adipe posteriore. L' altra coscia, nell' altra veduta laterale, mostra l' identica sicurezza di fattura, ma le vene della serpentina hanno causato alcune scabrosità più profonde.

La veduta di spalle è degna della nostra più viva ammirazione, chè nessuna delle statuette preistoriche finora note ci offre una testimonianza di sensibilità plastica così squisita, una espressione di naturalismo d' ispirazione così felice, così vivo. Non late le spalle e sobriamente carnose nella regione scapolare, resa



evidente; energica la falcatura delle reni, ottenuta con un riuscito incavo fra le due curve dei lombi e in cui spicca un cordone di grasso, proprio della grassezza femminile. Sode nella loro sporgenza sono le natiche, con moderato carattere steatopigico, a volumi naturali e divise nettamente dal solco assai pronunciato. Nessun significato speciale va attribuito al leggero incavo che si nota alla base della conica testa: esso sembra che serva unicamente a dare più naturalezza all' inizio del dorso, se non anche a indicare vagamente l' incollatura.

Con la simmetria derivante dalla „frontalità“, armonizza perfettamente la figura geometrica in cui può inscrivere il contorno della statuetta: un elissoide. Esso è appunto la figura che circonda qualunque corpo muliebre sano e regolare.

Questa particolarità, puramente estrinseca e di nessun valore, all' apparenza, nel nostro caso s' accompagna a tutta l' impressione che riceviamo contemplando la figura, specie nella parte pòstica. Dobbiamo infatti riconoscere che, nonostante i caratteri steatopigici e adiposi, nonostante la ragione „stilistica“ evidente nelle enormi mammelle in cui sfumano le braccia (così è negli altri esemplari preistorici), il modello naturale, alto e slaciato, a cui s' ispirò l' artista, tutto rivive. In conseguenza, maggiore è la nostra sorpresa di fronte al misterioso appuntamento capitale: esso si palesa subito come un prodotto intenzionale.

Chiuderò la descrizione avvertendo che la nostra statuetta, tronca nelle gambe come tutte le altre, e quindi impossibilitata a reggersi stante, trova una perfetta stabilità di posa se coricata supina: l' incavo esistente alla base della conica testa e un appianamento della ristretta zona centrale delle natiche (specie in quella sinistra) servono benissimo di base. Io non so dire se ciò risulti da condizioni verificatesi col tempo, o per l' uso fatto dell' oggetto, ovvero se ciò sia stato voluto originariamente.

\* \* \*

Dopo averla descritta e dopo averne messo in evidenza il valore estetico, due problemi sopra tutto sorgono impellenti e cercano una risoluzione nel nostro spirito critico: quello della sua appartenenza cronologica, e quello della sua significazione.

Il primo è più insolubile dell' altro. Se si paragona la nostra figura savignanesa alle già note paleolitiche dell' Europa centrale e occidentale e anche orientale (Brassempouy, Lespugue, Laussel, Cabrerets, Willendorf, Magonza, Kostienki, Wisternitz), noi vediamo che pure accomunandosi con qualcuna di esse per certi caratteri, sopra tutto stilistici e tecnici, se ne differenzia per altro notevolmente. Il particolare del misterioso appuntamento conico che tiene luogo della testa, è appunto un elemento del tutto nuovo, se ci atteniamo al confronto istituito; solo possiamo trovare un qualche riscontro nella numerosissima serie degli idoli grassi o steatopigici che ci ha lasciati l'età neolitica.

Fino ad oggi, dall' Italia preistorica è perfettamente assente la cultura aurignaziano-maddaleniana (questa mancanza è un dato di fatto positivo); nè alcuno, io credo, vorrà vederne un documento nel „fortuito“ reperto che qui viene illustrato. Esso intanto, per l' Italia, si accompagna con altri rin-



La statuetta da Savignano sul Panaro.





venimenti più o meno congèneri, d'età neolitica: l'idoletto fittile di Vho Cremonese<sup>1)</sup> e le statuette in steatite, adipose-steatopigiche, ritrovate in passato nelle Grotte di Grimaldi, per le quali ad affermare la loro non-appartenenza allo strato aurignaziano cito l'autorevole dichiarazione di R. Verneau<sup>2)</sup>. Tutta la zona tra Modena e Bologna, dove le pendici d'Appennino dolcemente digradano per confondersi alla piana solcata dal Po, è nota per ritrovamenti archeologici dell'età neolitica, poi enea, e infine della prima età del ferro; è anche il terreno classico delle „terramare“. Se tutto ciò si unisce all'impressione che si riceve guardando la statuetta, il cui lavoro rivela l'abilità dei ritagliatori e levigatori della pietra, il nostro pensiero legittimamente corre ai tempi neolitici.

Dico apertamente una mia „impressione“; del resto ogni disputa sarebbe vana, data la nostra forzata ignoranza stratigrafica.

Quale il significato della veramente „steatopigica“ statuetta?

Non starò qui a ripetere tutte le argomentazioni che nel mio studio pubblicato nel *Bullettino di Paletnologia ital.*<sup>3)</sup> ho addotto per dimostrare che è assurdo ammettere l'esistenza di una razza steatopigica-boscimanoide, vissuta nei tempi dell'aurignaziano in tanta parte del continente europeo; specie dopo quanto il Verneau ha dimostrato circa l'assoluta mancanza di parentela fra i Boscimani attuali e i negroidi di Grimaldi<sup>4)</sup>.

Coesistenza di figure grasse e magre, mancanza di identità di caratteri adiposi sostenibili per i modelli che servirono ai preistorici artisti, varietà di rappresentazioni nelle stesse figure adipose; stilizzazione, esagerazione „caturale“, continuità indiscutibile di dette figurazioni (e non sempre e realmente steatopigiche, ma semplicemente grasse) nei tempi recenziori: tutto ciò ci induce ad escludere il supposto del „ritratto etnico“.

Ben altre devono essere le ragioni che spinsero gli artisti primitivi alla fabbricazione di cosiffatti oggetti.

Rarità di una dote femminile desideratissima; appetito maschile e forma muliebre più appagante il senso con l'assicurazione palese della feconda funzionalità: desiderio, brama di possesso, pratica magica per l'assicurazione dell'oggetto ambito. . . Ecco, in sostanziale compendio, le ragioni; il significato delle statuette steatopigico-adipose, dalle più naturalistiche alle più stilizzate, non può essere se non erotico-religioso.

A conforto della nostra tesi, si pensi che nei tempi paleolitici, come è dimostrato, tutta l'arte è di carattere magico, essenzialmente religiosa; e che nei tempi neolitici e recenziori, proprio nel bacino mediterraneo, vediamo sovrano il culto della donna feconda, della dea nuda simbolo della natura feconda, che protegge l'amore e assicura la vita.

---

<sup>1)</sup> Cfr. Ipek, 1925, tav. 20.

<sup>2)</sup> Cfr. *L'Anthrop.* 1925, p. 241, not. 1.

<sup>3)</sup> Ugo Antonielli, Una statuetta femminile di Savignano sul Panàro, *Bullettino di Paletnologia Italiana* XLV, 1925, p. 3—29.

<sup>4)</sup> *L'Anthrop.* cit.

### Zusammenfassung.

Der Verfasser erklärt, daß die Statuette von Savignano einen Fund von allergrößter Wichtigkeit darstellt. Sie ist einzigartig für Italien und auch von größter Bedeutung für die prähistorische Kunstforschung, sowohl ihrem ästhetischen Wert nach, als auch wegen ihrer Beziehung zu den übrigen prähistorischen Statuetten.

Leider ist sie zufällig durch Arbeiter gefunden worden, so daß die Schicht, in der sie lagerte, nicht bekannt ist, es konnte nicht die geringste stratigraphische Feststellung gemacht werden.

Die Statuette ist hergestellt aus Serpentin-Gestein, einer Gesteinsart grüner Farbe, die in den Apenninen von Emilia reichlich ansteht. Ihr Stil ist ziemlich realistisch. Es ist nicht möglich, anzunehmen, daß diese Statuette einem Aurignacien-Horizont angehört, fehlt doch bisher dieser Horizont auf der Halbinsel ganz. Der Verfasser glaubt, daß die Statuette dem Neolithikum zugewiesen werden muß, ebenso nimmt er an, daß die sehr ähnlichen Statuetten von Grimaldi (Baoussé-Roussé oder auch Mentone oder Barma Grande genannt), deren Herkunft aus der Schicht des Aurignacien nicht bestimmt festliegt, jüngeren Epochen angehören. Obgleich die Figur den vielen anderen Statuetten, deren Alter durch ihre Lagerung in einer Aurignacien-Schicht einwandfrei feststellbar ist, so denen von Brassempouy, Lespugue, Laussel, Willendorf, Mainz, Kostienki, Wisternitz, stilistisch ähnlich ist, sieht der Verfasser doch beachtenswerte Unterscheidungen. Mit Verneau verneint er die Existenz einer steatopygen, buschmannartigen Rasse in Europa. Er glaubt, daß die Statuette, wie auch die übrigen, in ganz einfachen erotisch-religiösen Vorstellungen ihre Voraussetzung habe.

---

### Résumé.

L'auteur indique d'abord que la statuette de Savignano est une découverte d'une très grande importance. Elle est unique pour l'Italie et a pour la science de l'art préhistorique une importance exceptionnelle à cause de sa valeur esthétique et de ses analogies avec les autres statuettes préhistoriques.

Il est à regretter qu'elle ait été découverte fortuitement par des ouvriers; de ce fait on ne peut se rendre compte de la couche exacte où elle a été trouvée et il est impossible d'en déterminer le niveau stratigraphique.

La statuette est sculptée en serpentine, pierre verte qu'on trouve très souvent dans les Apennins de l'Emilie.

Le style est assez réaliste. On ne peut pas certifier que la statuette soit d'un niveau aurignacien, parce que cette couche manque jusqu'ici dans la péninsule. L'auteur pense qu'il faut l'attribuer aux temps néolithiques; il croit également que les statuettes de Grimaldi (ou Baoussé-Roussé, ou Barma Grande ou Menton) doivent être de la même époque, parce que leur rapport à la couche



aurignacienne n'est pas sûrement établi. Quoique de même style que les autres statuettes de date aurignacienne certaine (Brassempouy, Lespugue, Laussel, Willendorf, Mayence, Kostienki, Wisternitz) elles s'en distinguent pourtant par des différences notables.

L'auteur, se basant sur les études récentes de Verneau, nie qu'il ait existé en Europe une race stéatopyge de type boschiman. Il estime que la statuette est comme les autres due à de simples idées érotico-religieuses.

---

### Summary.

The writer declares that the Savignano Statuette represents a find of the greatest importance. It is unique for Italy and of the utmost value to prehistoric art research both for its aesthetic qualities as well as its relation to other prehistoric statuettes.

Unfortunately, it was discovered accidentally by workmen, so that the layer in which it was embedded is not known and not the slightest stratigraphy could be established.

The Statuette is sculptured in Serpentine, a species of rock of a green colour, frequently found in the Apennines of Emilia. The style is fairly realistic. It is impossible to assume that this statuette belongs to an Aurignacian horizon, as this culture level is up to now entirely absent in the Peninsula. The writer thinks that the Statuette must be attributed to the Neolithic Period, and that further, the very similar statuettes of Grimaldi (Baoussée-Roussée, also known as Mentone or Barma Grande), whose occurrence in the Aurignacian stratum is not firmly established, belong to more recent periods. Although the figure resembles in style many other statuettes the age of which can be determined with certainty by their having been embedded in Aurignacian strata, e. g. those of Brassempouy, Lespugue, Laussel, Willendorf, Mainz, Kostienki, Wisternitz, the writer draws distinctions worthy of notice. He agrees with Verneau in denying the existence of a Steatopygous, Bushman-like race in Europe. He attributes the origin of this Statuette and also of the others simply to erotic religious representations.



# NOTES ON THE ART UPON CERTAIN MEGALITHIC MONUMENTS IN IRELAND

*With 16 figures, plates 19—23    By M. C. BURKITT-Cambridge (England)*

---

The occurrence of crude sculptures and engravings on dolmens, menhirs and other Megalithic structures has long been known. They have been described from various localities in the Vendée in western France as well as from south Spain and elsewhere. Thus, on the left hand side of the entrance to the great passage grave of Cueva Menga near Antequera can be seen carved figures no doubt representing conventionalized human forms. Some of the most notable examples of this kind of art occur in South Brittany, as, for instance, those of Gavrinis and Locmariaquer.

A series of considerable interest has been recognised in Ireland, and it is the object of this article briefly to bring the finds under review.

## THE DISTRIBUTION.

The number of decorated monuments is not considerable and the sites can almost be counted on one's two hands: the great tumulus at Dowth; that of New Grange; a number of smaller tumuli grouped together on the Lochcrew Hills (Fig. 1); a fine, though partially destroyed tumulus at Sess Killgreen, as well as a single standing stone in its vicinity; a destroyed tumulus in a commanding site on the top of a hill at Knockmany (Fig. 11). There is also a small under-earth cist at Cloverhill near Sligo, but the engravings at this place, judging from their technique, are late in date, and must probably be assigned to the La Tène period. Besides these greater monuments must be mentioned the engravings on the under side of the lid of a small dolmen at Rathkenny (Fig. 14) and on the surface of a small rock lying behind the church at Clonfinloch in the Athlone district (Figs. 12, 15, 16), as well as one or two standing stones covered with „graffiti“ (Fig. 13).

Reference to a map would show that the area containing the sculptured Megalithic structures in Ireland is bounded by an imaginary line passing from Dublin through Monaghan to Sligo, and thence back to Athlone and Dublin.

Before proceeding to the study of this art, a word or two about the buildings and monuments themselves would not be out of place. The dolmens of Ireland are of the usual kind and belong to all dates from the beginning of the Upper Neolithic to well into the Bronze Ages. Unfortunately the term dolmen in English is used very loosely to mean any Megalithic construction, but I am here referring to a series of uprights bearing a definite lid. It is by no means possible for us here to be as explicit as to date as can our Scandinavian colleagues, and though no doubt the first construction of dolmens preceded that of passage graves, etc., they were still built right on into the Metal Ages. What I have called tumuli are considerably more complicated structures under very large earth mounds, the latter being often enclosed by a revetment of stones, themselves sometimes sculptured. The normal shape of the chamber under the tumulus is cruciform, and at New Grange, for instance, in the centre

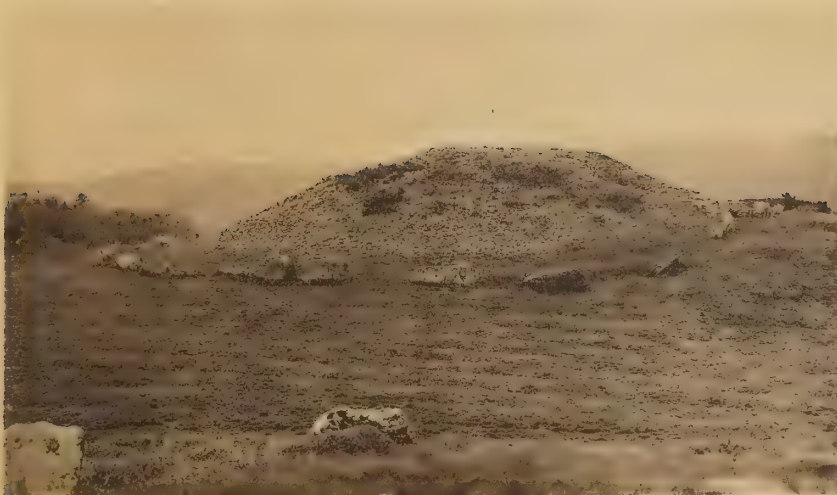


Fig. 1. One of the Tumuli at Lochcrew. (Co. Meath.)

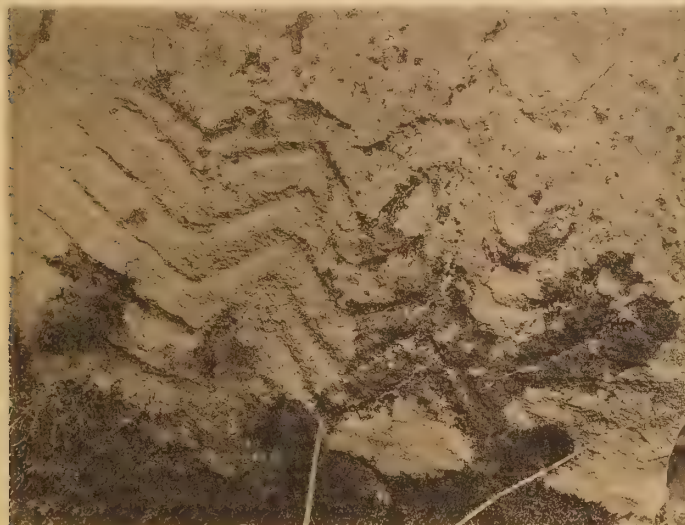


Fig. 2. Engravings at Lochcrew. (Co. Meath.)



Fig. 3. Engravings at Lochcrew.  
(Co. Meath.)





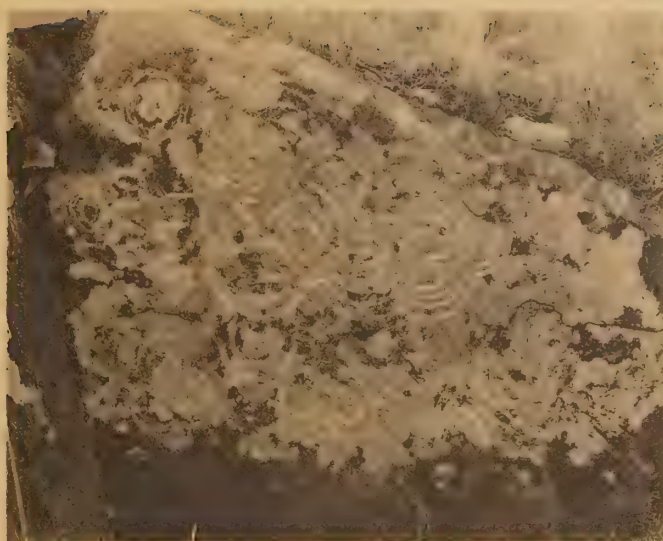


Fig. 4. Engravings at Lochcrew. (Co. Meath.)



Fig. 5. Engravings at Lochcrew. (Co. Meath.)



Fig. 6. Engravings on Tumulus at Sess Killgreen.  
(Co. Tyrone.)





Fig. 7. Engravings on Standing Stone near Sess Killgreen. (Co. Tyrone.)



Fig. 8. Engravings on the Tumulus at Sess Killgreen. (Co. Tyrone.)



Fig. 9. Engravings at Knockmany. (Co. Tyrone.)



Fig. 10. Engravings at Knockmany. (Co. Tyrone.)



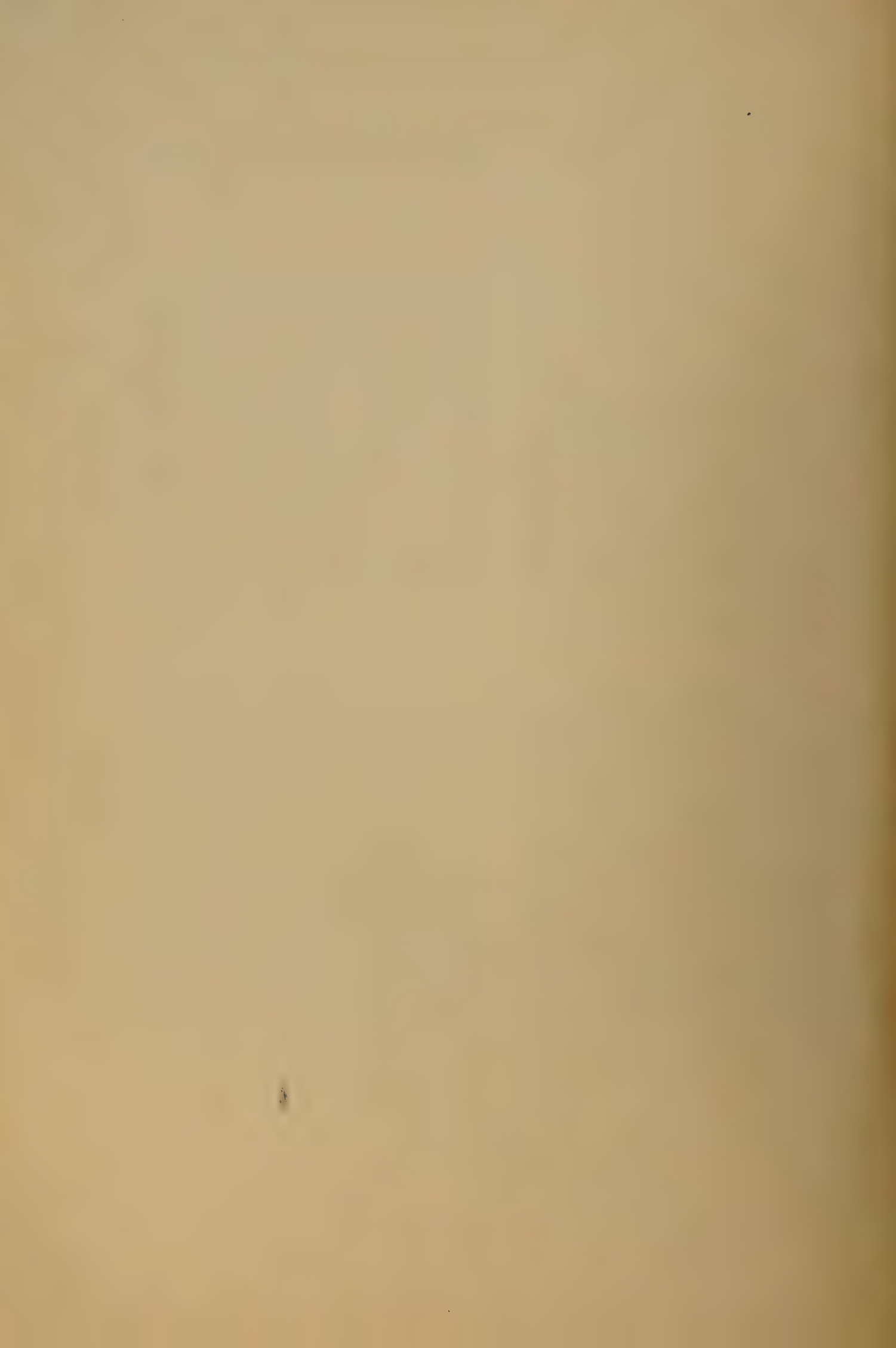




Fig. 15. Engravings on the Stone at Clonfinloch.

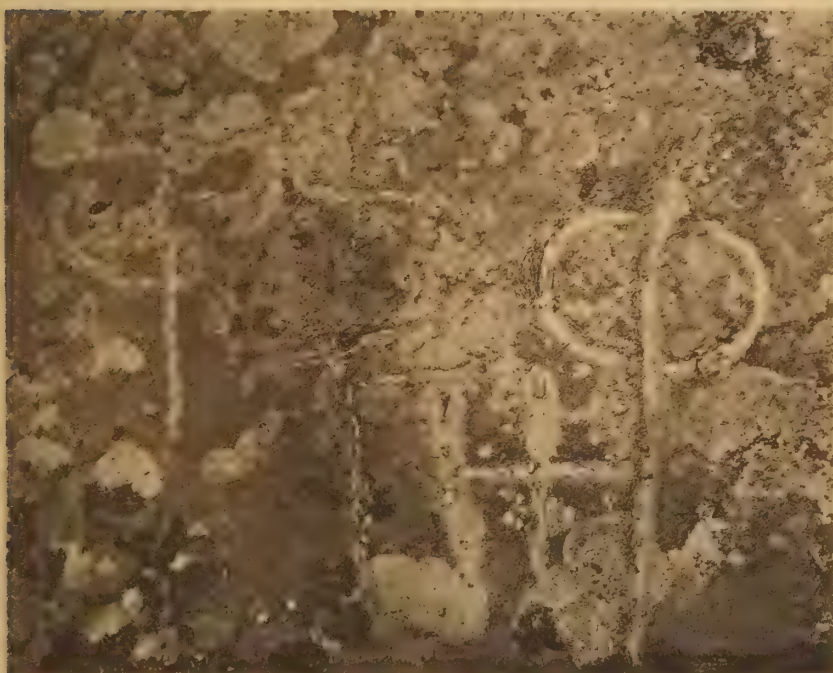


Fig. 16. Engravings on the Stone at Clonfinloch.







Fig. 11. Destroyed Tumulus at Knockmany.  
(Co. Tyrone.)



Fig. 12. Engravings on the Stone  
at Clonfinloch. (King's Co.)



Fig. 13. "graffiti" on a standing stone.



Fig. 14. Engravings on the lid of a  
dolmen at Rothkenny. (Co Meath.)



## NOTES ON THE ART UPON CERTAIN MEGALITHIC MONUMENTS

chamber of the cruciform structure there is a large round slightly hollowed out slab of rock, used no doubt for some religious rite, and indicating that the main chamber was used as a kind of chapel. In some cases more than one chamber exists under the tumulus, or, as at Dowth, the cruciform structure is lost, there being further passages and chambers branching off in various directions. Engravings and sculptures occur at the entrances and especially on the side posts and lintels of the little chambers opening off the main one and forming the ends of the cross.

The carvings on the stone at Clonfinloch are wide and deep with the appearance of great antiquity; conventionalized human figures, both cruciform and in the form of the Greek  $\Phi$ , etc., and carvings indicating the human foot can be seen. The „graffiti“ on the standing stones represent a series of, to us, meaningless lines almost like an irregular sort of script. The art in the tumuli (Figs. 2—10) includes spirals, lozenges, zigzags, star-shaped figures, circles (sometimes concentrically arranged), a so-called boat-shaped figure from New Grange, some figures possibly of conventionalized human faces from Knockmany, etc., etc. In one case at Lochcrew evidence of painting in red was found. It would seem that the surface had been reddened, leaving a zigzag uncoloured. Reference to the figures reproduced here will make matters clearer than can any description. A critical study of the art of the tumuli shows four distinct techniques:

- (1) Incised lines,
- (2) Pocked lines,
- (3) Broad deep lines made first by pocking and then polishing the surface till smooth,
- (4) Figures pocked over the whole surface, not simply outlined.

These four techniques fall into a chronological sequence, the incised line technique being the oldest. This conclusion is arrived at from several considerations. For instance, series (1) and (2) are clearly of earlier date than the construction of the tumuli because the engraving disappears into the construction. In other words, it would seem that the builders of these tumuli utilised cut stones that in some cases had been already engraved. Again a study of their relative positions will show that figures in a given technique restrict themselves, often to their own disadvantage, to areas not previously occupied by engravings of an older technique.

A chronological sequence for the engravings in the tumuli having thus been determined, and as the dolmens would seem likely to be earlier in date than the elaborate tumuli, perhaps it will not be far wrong to correlate the first two techniques with the engravings on dolmens. The engravings on the stone at Clonfinloch have the appearance of being exceedingly old, and the types of drawing can be closely paralleled with certain rock art of Galicia in north Spain and with the Spanish Third Group of Copper Age. It is therefore suggested that chronologically the order is: the engravings on a dolmen at Rathkenny<sup>1</sup>),

<sup>1</sup>) A close analogy with some rock engravings from the Seine et Oise described by M. Courty can be observed.



techniques (1) and (2) of the tumuli and the engravings at Clonfinloch<sup>1)</sup>; later, the techniques (3) and (4) of the tumuli. Nothing is known as to the age of the „Graffiti“ on standing stones.

One is at first inclined to look to Scandinavia and the well-known rock engravings of Bohuslain, north of Göteborg, for the origin of this interesting Irish art, but anyone who has visited both series will not have a moment's hesitation in denying any similarity between the two, and the well-known ship and sledge figures and the human beings of Scandinavia are absent. While it is always possible that the idea of rock carving may have been introduced into both countries from elsewhere, there is no reason to doubt that the growth and character of each area is distinct and probably autochthonous in development. Further it is probable that the earlier techniques of Ireland are earlier than the Bohuslain engravings. I need not point out that the seminaturalistic art of Scandinavia Group 1 — probably to be related to the Arctic culture — is perfectly distinct in every respect from the Irish figures.

On the other hand Gavr'innis and perhaps other sculptured monuments of Brittany have clearly a close connection with Ireland, and, as has already been said with regard to Clonfinloch, there must be some connection with north Spain. There seems hardly any reason to try to trace a connection with the Mediterranean, except for those people who wish to bring everything from the south east. Ireland in early times was rich in gold, and there would seem to have grown up in a limited area in that country a group of decorations on stones and megalithic monuments that may at first have been connected with the wellknown Spanish Art Group 3 of the Copper Age, but later developed on their own lines and spread to Brittany, giving rise to the one or two instances of a similar type of monument decoration in that country.

---

<sup>1)</sup> These Copper Age engravings may be rather younger than the Dolmen art, but there is no evidence either way.

---

#### BIBLIOGRAPHY.

- G. COFFEY, „New Grange“ 1912, with many reproductions of engravings, especially from New Grange.  
H. BREUIL, „Les Petroglyphes d'Irlande“, Rev. Arch. 1921, t. XIII, p. 75—78.  
H. BREUIL and R. A. S. MACALISTER, „A Study of the Chronology of Bronze Age Sculpture in Ireland“, Proc. Royal Irish Academy, Vol. XXXVI sect. c.

# LA PIEDRA DOLMÉNICA DE POLA DE AL- LANDE. (ASTURIAS)

Con 6 figuras, Lámina 24

Por el CONDE DE LA VEGA DEL SELLA (Madrid)

---

Aunque en el momento actual son muy escasos los documentos indubitados que tenemos de la época del cobre (Eneolítico), en la región Norte Cantábrica, estos tienen un gran valor arqueológico y nos permiten un conocimiento bastante acabado de tan interesante momento de la prehistoria que desde luego es mejor conocido que su precedente, el periodo neolítico.

La región asturiana, geológicamente colvulsionada, presenta afloramientos de los mas variados minerales entre los que abundan los de cobre, facilmente apreciables aun para los menos expertos, por los vistosos colores que afecta a este mineral en las proximidades de la caliza, formando las azuritas, malaquitas etc. que destacan intensamente de las demas rocas.

Entre los trabajos mineros de esta época, citaremos por su importancia los del Aramo y los de Onis en los cuales se han hallado numerosos esqueletos y utensilios de trabajo; las explotación minera que comienza en la provincia en la época del cobre, se desarrolla con gran amplitud en las subsiguientes, llegandoa culminar en la época Romana.

En el momento actual, desconocemos los jalones que puedan existir entre esta región y el Oriente de Europa, donde este periodo ha podido ser cronometrado con exactitud, por tanto ignoramos el propable retraso con que esta industria haya podido llegar a esta zona tan cercana al límite occidental de Europa; pero dada su situación geográfica, cabe suponer que la utilización del cobre, llega aqui con retraso, tal vez de algun milenio.

La piedra que es objeto del presente estudio, formaba parte de un dolmen que con otros varios se hallaban situados sobre una eminencia natural del terreno y que afectaba la forma de un „castro“; desde el emplazamiento de estos megalitos se divisa la villa de Navia distante unos doce kilómetros al N. W.

El dólmen a que pertenecía la losa grabada, aparecía sin la piedra de la cubierta, pero el resto de las piezas estaban sobre el terreno, ocupando unas la posición vertical mientras que otras se hallaban ligeramente inclinadas: el interior habia sido violado, como sucede en la mayoría de esta clase de monumentos, unas veces por codiciosos buscadores de tesoros y otras, derruidos por persecuciones religiosas, como se comprueba en los mandatos que se enuncian en diversos concilios en los que se ordena su demolición.

La piedra (Fig. 1) mide un metro 95 de largo por 35 a 45 centímetros de ancho con un grueso que varia de 10 a 12 centímetros; es de pizarra estratificada en muy delgadas hojuelas; el borde derecho es recto y en él se observan las señales de haber sido regularizado; probablemente fué el lado por el que se desprendió de la roca madre por el procedimiento, que aun se utiliza en la actualidad, de las cuñas en serie; el lado izquierdo que no ha sido retocado es



muy irregular y con un pronunciado abultamiento en el extremo mas grueso y ancho de la piedra.

La composición grabada, tiene por motivo único, el arco de círculo, como puede apreciarse en el adjunto fotograbado: en el margen izquierdo presentamos la lápida con los detalles que pudo dar la máquina fotográfica; el del margen

derecho es la misma fotografía, después de haber rellenado con tiza el hueco del grabado, con el objeto de hacer resaltar mas claramente los detalles.

Antes de pasar a hacer la descripción de los diversos documentos que me veo obligado a presentar, debo de advertir al lector que empleo los términos derecha e izquierda, refiriendome a izquierda y derecha respectivamente, pues en los grabados se proyecta la imagen en la misma forma en que se ven las figuras en un espejo donde los lados del individuo aparecen invertidos.

En el borde derecho de la losa sepulcral se ven alineados una serie de arcos de círculo yuxtapuestos los unos a los otros, es decir que la rama descendente de uno de ellos no se halla enlazada con la subsiguiente por un trazo continuo, sino simplemente unidos por las ramas verticales de ambos arcos de círculo; dentro de ellos se hallan incluidos otros paralelos y por consiguiente concentricos en número diverso; en el grupo pri-



Fig. 2. Pintura de la Cabecera del Dolmen de Cangas de Onís.

mero inferior pueden contrase hasta cinco, cuatro en el siguiente, uno solo en el tercero, todos los demas se componen de tres siendo proximamente de las mismas dimensiones; en el extremo superior de la piedra pueden apreciarse otros dos arcos que, o fueron simplemente bosquejados sin llegar a ser grabados posteriormente o si lo fueron han debido sufrir tales rozamientos que su huella ha casi desaparecido y por este motivo no se perciben en la fotografía de la derecha ni los hemos acusado con la tiza.

El borde derecho presenta una decoración análoga a la del izquierdo, pero





Fig. 1. Piedra dolménica de Pola de Allande.



## LA PIEDRA DOLMÉNICA DE POLA DE ALLANDE

---

con algunas variantes que debemos mencionar; desde luego el conjunto del dibujo de este lado es asimétrico con relación al del margen izquierdo; el grupo inferior de arcos concéntricos no tienen su correspondiente en el otro lado, en cambio frente a los grupos segundo, tercero y cuarto del lado izquierdo se encuentran dos grupos de tres círculos colocados en las mismas condiciones que los anteriormente reseñados, pero de tamaño mayor, puesto que estos dos grupos ocupan el lugar de tres de los del margen opuesto; a continuación aparece un arco único grabado en sentido contrario a los del grupo anterior y de menor tamaño que por consiguiente coincide en su orientación con los del lado izquierdo; en la inmediación de este arco y unido a él se desenvuelve una línea ondulada con lóbulos de unos cinco centímetros que produce el efecto de una figura serpentiforme.

Dadas las condiciones del hallazgo de esta pieza dolménica, nos es imposible precisar la posición que ocupara en el conjunto del dolmen, probablemente formaba parte de la cabecera; tampoco estamos en estado de determinar cual de los dos extremos de la piedra oficiaba de base, pero considero que ambos detalles son de poca importancia.

La composición que aparece en esta piedra tiene una gran analogía, apesar de sus diferencias, con otra de la misma época hallada en Cangas de Onís perteneciente a esta misma región<sup>1)</sup>, y que creo útil dar a conocer (Fig. 2).

### LA PIEDRA DOLMÉNICA DE CANGAS DE ONÍS.

Esta piedra formaba parte de un dolmen que por su contorno trapezoidal, su pequeña galería dolménica y los utensilios hallados en su interior puede ser clasificado, con certeza, entre los de la época del cobre.

Estaba colocada en la cabecera del monumento, era de forma rectangular, faltandole una esquina del borde superior; una grieta que corre por ella de arriba a bajo, la divide en dos porciones desiguales.

Los motivos exclusivos de su ornamentación son los cig-zas y los triángulos que son sus derivados, pintados en rojo; en la parte derecha, mas ancha, existen dos líneas quebradas colocadas verticalmente en las que coinciden los entrantes y los salientes; a ambos lados de esta doble línea pueden apreciarse una serie de triángulos que quedan inscriptos en los correspondientes salientes de las líneas quebradas centrales y como ellas, pintados en rojo; en la parte izquierda se repite el mismo motivo, línea quebrada y línea de triángulos cuyas bases se apoyan en el borde de la piedra lo mismo que sucede con los del margen derecho.

A parte de esta pintura en rojo, existe otra composición de tema análogo, líneas quebradas y triángulos que han sido producidos martillando la piedra; esta factura debe de ser posterior a la pintura puesto que al pasar sobre ella la ha carcomido o destruido.

Vemos pues que esta piedra ha sido dibujada en dos ocasiones distintas,

---

<sup>1)</sup> El dolmen de la capilla de Santa Cruz, por el Conde de la Vega del Sella. — Memoria 22 de la serie prehistórica. de la „Com. de Invest. Paleont. y Prehist“



separadas entre sí por un periodo de tiempo bastante largo; probablemente al ver lo efímero de la pintura en rojo se le sobrepuso el mismo motivo en martillado, como procedimiento más duradero; pero en ambos momentos utilizaron el mismo tema.

Si ahora tratáramos de comparar esta piedra dolménica con la de Pola de Allande, y dejando a un lado las diferencias debidas a las dimensiones y material petreo de que ambas están constituidas, notaremos que el motivo o composición de aquella es a base de líneas quebradas o cig-zas, pues los triangulos que tienen su base en los bordes laterales son en realidad nuevas líneas quebradas. En la de Cangas de Onis sus dimensiones han permitido repetir el tema en líneas distantes unas de otras, mientras que en la de Pola de Allande, mucho mas estrecha, para repetir su tema que en esta es el semicirculo y línea ondulada, se ha apelado a colocarlos concéntricamente y así repitiéndose ocupan un menor espacio.

Parece a primera vista que no haya analogía alguna en la composición de ambas piedras dolménicas y sin embargo la diferencia no es mayor que la que se advierte entre dos escrituras de la época actual hecha una con trazos agudos y con trazos redondeados la otra.

Trataré ahora de investigar el significado que pueda tener la composición de esas piedras dolménicas. Aunque pudiera suponerse en el primer momento que el objeto del grabado o dibujo ha sido meramente ornamental y que su asimetría haya sido obligada por la irregularidad de la piedra que los contiene, basta considerar el trabajo que ha requerido este grabado profundo, utilizando tan solo un metal tan blando como el cobre y producir un efecto tan relativo y limitado, para comprender que este esfuerzo debe de ser motivado por idea mas transcendental y elevada. Creo que los dibujos que hallamos en estas piedras dolménicas, son un simbolismo que representa un ídolo antropomorfo funerario, tan frecuentemente reproducido en los dólmenes y menhires franceses y portugueses, asi como en las placas funerarias que se encuentran en esta última región. Este ídolo es el que hemos hallado en Cantábrica grabado en Peña Tú (Vidiago)<sup>1)</sup>.

### EL IDOLO DE PEÑA TÚ.

Proximamente a un kilómetro del litoral Cantábrico y paralelo a este, se desarrollan en la zona oriental de Asturias, unas mesetas que presentan en la parte superior una perfecta planicie de varios kilómetros de extensión, surcada en algunos sitios por la erosión de arroyuelos y torrentes que la dividen en trozos de terreno que afectan la forma de artesas invertidas.

En tan dilatada superficie emerge solamente un pequeño promontorio rocoso, conocido en el pais con el nombre de „Peña Tú“ o „Cabeza del Gentil“. El lugar proeminente que ocupa este mogote lo hace visible desde largas distan-

---

<sup>1)</sup> Las pinturas prehistóricas de Peña Tú, por E. H. Pacheco, J. Cabré y Conde de la Vega del Sella. — Mem 2. de la serie prehistórica de la „Com. de Invest. Paleont. y Prehist.“

cias y el panorama terrestre y marítimo que desde él se divisa es de una belleza tranquila difícil de describir.

En la parte del peñon que mira a Oriente y protegido por un saliente que la roca hace en la parte superior, aparece un grabado complementado en algunos sitios por pintura roja (Fig. 3). La persona algo versada en prehistoria reconocerá a primera vista, una figura muy conocida, verá en el grabado la representación un tanto esquemática del mismo ídolo que con tanta frecuencia aparece en los dólmenes franceses y portugueses.

La figura de Peña Tú tiene 1,03 de largo por 0,62 de ancho estando profundamente grabada en la roca; una pintura rojo oscuro, cubre el grabado en unos sitios mientras que en otros complementa el dibujo. Este forma a manera de una herradura de ramas muy prolongadas cuyas extremidades inferiores están unidas por una línea transversal; dentro de este marco se dibuja la parte superior de una cara diseñada muy esquemáticamente: dos círculos, indican los ojos y una raya vertical situada entre ambos, significa la nariz; por debajo de esta parte del rostro se ven una serie de bandas horizontales cruzadas de pequeñas rayas normales a aquellas y en la parte inferior de la última se observan dos grupos de cinco pequeños trazos algo divergentes que deben querer representar los dedos de los pies; el contorno del ídolo queda inscripto dentro de otras dos líneas paralelas y en la superficie de las bandas que forman, existe en una de ellas una decoración de líneas quebradas y en la segunda otra compuesta de trazos oblicuos y paralelos entre si; de la parte superior del último arco emergen unas líneas radiantes que significan la aureola del ídolo.



Fig. 3. Ídolo de Peña Tú (Asturias).

Aunque este tiene una personalidad muy característica, claramente se percibe el íntimo parentesco que guarda con los ídolos dolménicos y las estatuas — menhires de Francia y Portugal y especialmente con las placas funerarias de pizarra, tan abundantes en este último país así como en Extremadura.

En muchos de los megalitos franceses este ídolo funerario aparece acompañado de un puñal que tiene la forma típica de los utilizados en la época del cobre: en Peña Tú el ídolo grabado forma parte de una composición pictórica en la que se destaca principalmente y a su derecha un dibujo del puñal eneolítico y a continuación unas estilizaciones que representan hombres así como una serie de puntos de significación enigmática.



En la altiplanicie en que se encuentra Peña Tú, han sido descubiertos recientemente una serie de túmulos que en el interior contienen un momento fabricado con piedras generalmente de pequeña tamaño y que afectan la forma dolménica; las reducidas dimensiones de los materiales empleados para su construcción, debe de obedecer a que en la altura en que se encuentran los citados monumentos no existe mas material de piedra que la que pueda proporcionar la roca en que se halla grabado el ídolo, y este desde el pedestal en que ha sido colocado preside solemnemente aquella necrópolis y su caracter funerario queda claramente establecido.

Era mi intento demostrar, en la forma hipotética en que pueden hacerse estan afirmaciones, que la composición que aparece en la piedra sepulcral del dolmen de Pola de Allande asi como el de Cangas de Onis, son un símbolo que representa el ídolo de Peña Tú; pero si no tuviese a mi disposición más elementos de juicio que estos datos me sería imposible demostrarlo, porque tanto la repre-

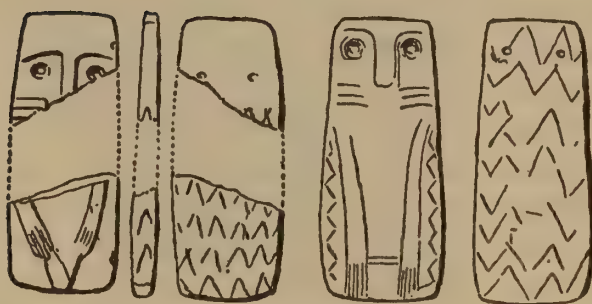


Fig. 4. Placas de Garrovillas y de la Colección Rotondo (Según L. Siret).



Fig. 5. Ídolo de Mertola (Portugal).

sentación del ídolo como los grabados dolménicos ocupan los extremos de una serie de figuraciones de mas en mas desvanecidas en que los jalones intermedios faltan en el momento presente en la región Cantábrica.

Por el estudio de documentos de ciertas regiones en que el ídolo aparece representado profusamente, puede deducirse que este tuvo en un principio una representación antropomorfa que lentamente y en periodos sucesivos fué estilizándose, hasta convertirse en un dibujo convencional que no guarda analogía alguna con la primitiva representación y que sinembargo la significa.

Para establecer los jalones intermedios que aqui nos faltan tendrenos que recurrir a los documentos hallados en la región portuguesa asi como en Extremadura. En ambas regiones se encuentran con gran frecuencia en los enterramientos dolménicos unas placas de pizarra de forma trapezoidal y generalmente de reducidas proporciones.

El examen de la composición que contienen estan placas, permite agruparlas en cuatro categorias: En el primer grupo forman, aquellas que presentan



un grabado antropomorfo, en las que generalmente solo está expresada la parte superior del ídolo: en las placas de esta categoría puede claramente apreciarse que la figura que se representa es la misma que se encuentra en los dólmenes y estatuas menhires (Fig. 4).

En las de la segunda categoría se agrupan aquellas que representan solamente la parte superior de la cara, mientras que en el resto de la pizarra aparece una ornamentación cuyos motivos principales tiene como motivos las líneas quebradas, onduladas o los triángulos; es por tanto una composición análoga a la que hemos visto representada en Peña Tú (Fig. 5).

Las de la tercera categoría no conservan ya vestigio alguno del ídolo; toda la placa aparece cubierta por el dibujo que en el anterior grupo solo intervenía en parte de la superficie. Podemos asimilar las piedras dolméricas de Pola de Allande y de Cangas de Onís a un momento evolutivo análogo al que se manifiesta en las placas de este tercer grupo donde las líneas quebradas, onduladas y triángulos han pasado a ser el sustitutivo del antropomorfismo de los del primer grupo (Fig. 6).

En el cuarto grupo ya no aparecen ni aun los dibujos geométricos el ídolo está representado por la placa.

Los grabados adjuntos, mejor que las palabras, manifiestan la íntimo relación que existe entre las representaciones que se encuentran en las placas de pizarra y el ídolo que aparece en los dólmenes y estatuas menhir así como en Peña Tú; ambas de carácter funerario o litúrgico, con el mismo antropomorfismo, análogo estilizado y las mismas degradaciones en su representación.

Por los motivos que acabo de exponer creo que se puede formular con cierto grado de verosimilitud la hipótesis de que la composición grabada en la piedra dolménica de Pola de Allande es un símbolo que representa al ídolo funerario de la época del cobre.



Ídolos de pizarra.

Fig. 6. Colección Rotondo.

### Zusammenfassung

Die im Vorstehenden beschriebene, mit tiefen Ritzverzierungen versehene Schieferplatte entstammt dem seit alters geplünderten und teilweise zerstörten Dolmen von Pola de Allande, nordwestlich von Navia (Asturias; Nordspanien). Sie ist 1,95 m hoch, 35—45 cm breit und nur 10—12 cm dick, und bildete wahrscheinlich einen Bestandteil der Stirnpartie der Grabanlage. Die Verzierungen bestehen teils aus nebeneinandergereihten, konzentrisch angeordneten Bögen von verschiedener Größe und Zahl, teils in einer enggeschlossenen Wellenlinie. (Siehe Figur 1; in der rechtsseitigen Wiedergabe sind die Gravierungen durch Kreide verstärkt.)

Die Ornamente der Dolmenplatte fallen augenscheinlich in den kupferzeitlichen Bilderschatz Westeuropas. Analoge, teils in roter Bemalung, teils in Aushämmern ausgeführte Motive treten uns auf dem Stirnstein des Dolmen von Cangas de Onís (Figur 2) entgegen, ferner in der freien Felsbilderkombination von Peña Tú, unfern Llanes (Figur 3), beide in Asturias gelegen. Weitere Parallelen erstellen die „Menhir-Statuen“ und die kleinen Schieferidole, welche in Portugal und Estremadura zum regelmäßigen Toteninventar der dortigen äneolithischen Dolmen gehören. Diese Kleinidole sind teils noch deutlich anthropomorph (Figur 4), zum Teile beschränken sich die Gravierungen nur auf die Wiedergabe von Gesichtspartien, während der Rest der Fläche verschiedenartig linear ausgefüllt ist (Figur 5). Endlich fehlen keineswegs Typen, bei welchen jeder Anthropomorphismus ausgeschaltet und nur mehr die lineare Komposition aufrecht erhalten bleibt (Figur 6).

In diese letzte Gruppe, mit rein „geometrischer Andeutung“ des ehemaligen „Idols“, gehören ohne Zweifel auch die bildlichen Wiedergaben von Cangas de Onís und der Dolmenplatte von Pola de Allande, denen mit größter Wahrscheinlichkeit ein religiöser Charakter (Totenkult bzw. Totensymbolismus) innewohnte.

---

#### Résumé.

La plaque de roche schisteuse précédemment décrite, avec ses gravures profondes, provient du dolmen de Pola de Allande, au nord-ouest de Navia (Asturies; Espagne septentrionale), dolmen qui a été pillé et partiellement détruit en des temps très reculés. Cette plaque schisteuse qui mesure 1,95 m de haut, 0,35 m à 0,45 m de large et seulement 0,10 m à 0,12 m d'épaisseur, constituait vraisemblablement une partie de la table de la sépulture. La décoration se compose d'une part d'une suite d'arcs de cercle concentriques, de taille et de nombre variables, d'autre part d'une ligne ondulée. (Voir fig. 1; sur la reproduction de droite, les gravures ont été accentuées à la craie.)

L'ornementation de cette table de dolmen rentre évidemment dans la série des décorations graphiques de l'âge du cuivre en Europe occidentale. Des motifs analogues, peints en rouge ou obtenus par martellement, se retrouvent sur la table du dolmen de Cangas de Onís (fig. 2), ainsi que dans le groupe de peintures sur un rocher en plei noir de Peña Tú, non loin de Llanes (fig. 3), également dans les Asturies. On peut en rapprocher aussi les „statues-menhirs“ et les petites idoles en roche schisteuse qui constituent au Portugal et en Estramadure le mobilier funéraire des dolmens énéolithiques. Tantôt ces petites idoles sont encore nettement anthropomorphes (fig. 4), tantôt la gravure se réduit à la reproduction de parties du visage, tandis que la surface restante n'est remplie que par diverses figures géométriques (fig. 5). Enfin il ne manque pas non



plus d'exemplaires dans lesquels a disparu tout souci de la représentation du corps humain et où subsistent seules ces figures géométriques (fig. 6).

A ce dernier groupe des pures „stylisations géométriques“ des „idoles“ antérieures se rattachent également sans aucun doute les reproductions picturales de Cangas de Onís et de la plaque de dolmen de Pola de Allande, lesquelles avaient très vraisemblablement un caractère religieux (culte du mort ou représentation du mort).

---

### Summary.

The Slab of Slate, with the deep engravings described above, comes from the long ago plundered and partly destroyed Dolmen of Pola de Allande to the North West of Navia (Asturias; North Spain). The Slab is 1,95 m high, 35—45 cms. broad, and only 10 to 12 cms. thick, and formed most probably a part of the front of the tomb. The designs consist partly of series of concentrically arranged arches of varying size and number, and partly of a closely-packed wavy line. (See Figure 1; in the reproduction of the right side, the engravings are lined in with chalk to intensify them).

The decorations on the Dolmen Slab may be classed apparently among the Copper Age engravings of Western Europe. There is some analogy in the paintings in red, and in the hammered motives executed on the headstone of the Dolmen of Cangas de Onís (Figure 2), and again in the unconventional combinations in the rock pictures of Peña Tú, near Llanes (Figure 3), both situated in Asturias. Further parallels are provided by the „Menhir Statues“ and the small idols in slate, which in Portugal and Estremadura belong to the regular funeral furniture of the Copper Age dolmens situated there. These small idols are in part anthropomorphic (Figure 4), in part the engravings are confined to the reproduction of parts of the face whilst the remaining space is filled up with different kinds of lines (Figure 5). Finally there is no lack of types, where anthropomorphism is absent and only the linear compositions remain (Figure 6).

To this last group of ancient „Idols“ with pure 'geometrical indications' belong without doubt the pictorial representations of Cangas de Onís and the Dolmen Slab of Pola de Allande, to which was most probably attributed an inherent religious character. (Cult of the dead, i. e. symbolism of the dead.)



# *DIE VORGESCHICHTLICHE PLASTIK ÄGYPTENS IN IHRER BEDEUTUNG FÜR DIE BILDUNG DES ÄGYPTISCHEN STILS*

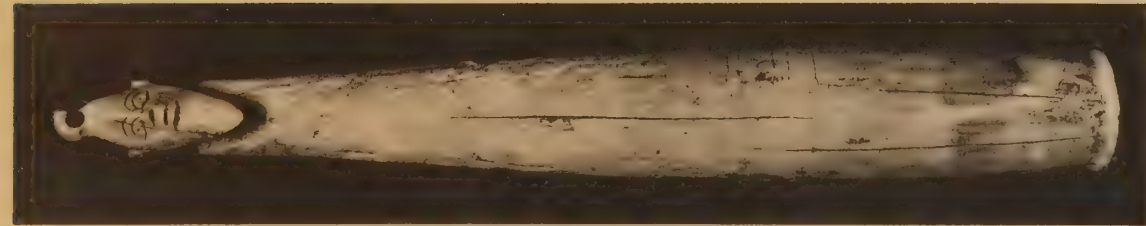
*Mit 29 Abbildungen auf Tafel 25—31      Von GÜNTHER ROEDER-Hildesheim*

---

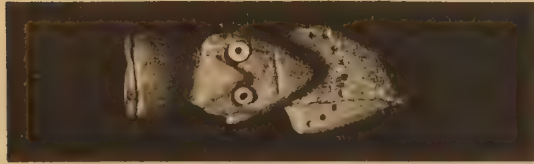
Die Denkmäler der vorgeschichtlichen Zeit Ägyptens weichen von denen der geschichtlichen so stark ab, daß sie nicht von Anfang an als solche erkannt worden sind. Man glaubte in ihnen Reste einer Kultur gefunden zu haben, die mit den Ägyptern überhaupt nichts zu tun hatte und die, nach der Auffassung einzelner Beurteiler, sogar aus dem Auslande stammte. Heute kann kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß diese Denkmäler nicht aus Babylonien in den ägyptischen Boden gebracht worden sind, und daß sie eine wirkliche Vorstufe zu der ägyptischen Kunst darstellen, als die sie erst durch besondere Untersuchungen erwiesen werden mußten. Die vorgeschichtlichen Denkmäler auf dem ägyptischen Boden sind uns besonders wichtig geworden als frühe Entwicklungsstufe derjenigen Typen, die wir in der ägyptischen Kunst beobachten. Eine Verfolgung des Entwicklungsvorganges der künstlerischen Arbeiten von der primitiven Zeit bis in die Ausbildung des ägyptischen Stils hinein, muß auf ein starkes Interesse stoßen, weil die Beobachtungen auf einem anderen Boden nicht in der gleichen Weise möglich sind.

Die Verschiedenheit der vorgeschichtlichen Denkmäler gegenüber den geschichtlichen hat bei einigen Gelehrten den Gedanken nahegelegt, daß mit dem Anfang der geschichtlichen Zeit eine neue Rasse nach Ägypten hineingeströmt ist und der Entwicklung eine neue Richtung gegeben hat. Demnach wären die Träger der vorgeschichtlichen Kunst in Ägypten nicht die gleichen wie in der pharaonischen Zeit gewesen. Diese Auffassung ist besonders von Petrie und in anderer Form von Naville vertreten worden, aber nur wenige der englischen und französischen Forscher sind bei ihr geblieben. Auch Maspero lehnt die Theorie des Rassenwechsels ab, die in Deutschland niemals Wurzel gefaßt hat.

Wir wissen allerdings von anderen Gebieten her, daß das ägyptische Volk in seinem Wesen nicht unberührt und einheitlich einen ursprünglichen Zustand enthält. Zwar sind in ihm vorwiegend bodenständige Elemente enthalten, und sein Charakter ist im ganzen durchaus afrikanisch. Die Ägypter als Hamiten stehen nicht nur der Rasse nach ihren nächsten Verwandten in Nordostafrika, den Libyern und Nubiern, den Beduinen der Wüsten zu beiden Seiten des Niltals und den Bewohnern des tropischen Landes Punt, nahe. Aber sie haben nach Ausweis ihrer Sprache schon lange vor Beginn der geschichtlichen Zeit eine Überflutung durch Semiten erfahren, wie sie auch später wieder über das Niltal hinweggegangen ist, am gründlichsten mit dem Islam im siebenten Jahrhundert. Die Haustiere und Kulturpflanzen der alten Ägypter sind nur zum Teil bodenständig; einige von ihnen sind aus Asien eingedrungen, und zwar wahrscheinlich auf dem Wege über das Rote Meer und am oberen Nil flußabwärts. In der ägyptischen Religion mischen sich Züge, die von Bauern bei seßhafter Lebens-



a



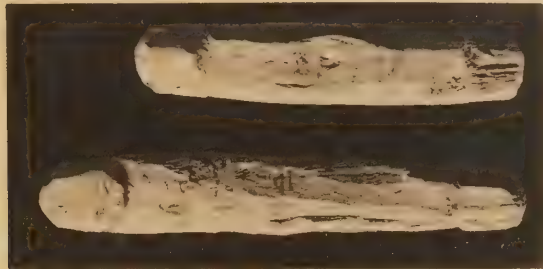
b



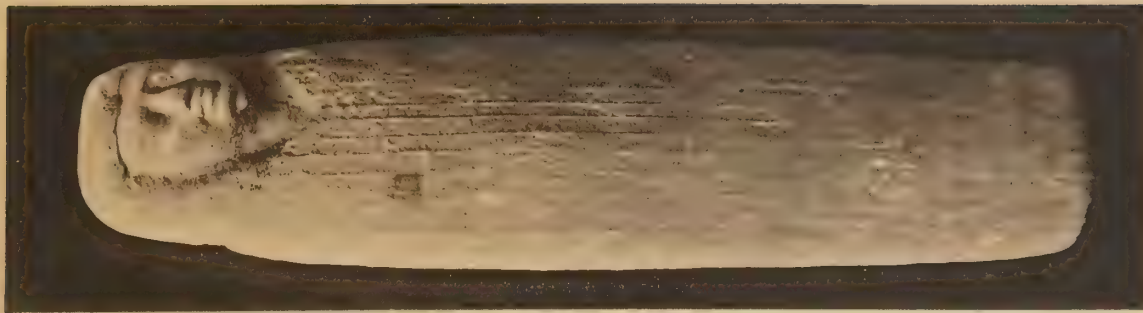
c



d



e

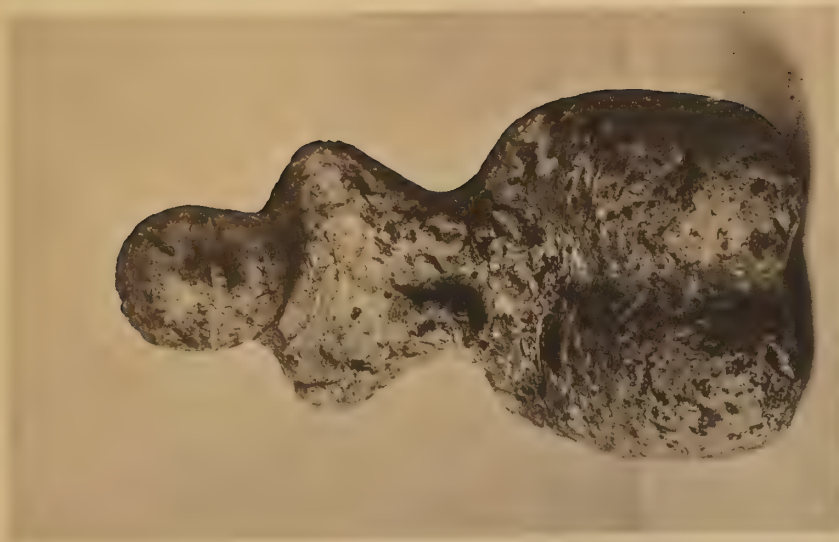


f

a-d: Pfahlfiguren, a-c von Männern, d von Frauen. — e-f: Totenfiguren des Mittleren Reichs.







a

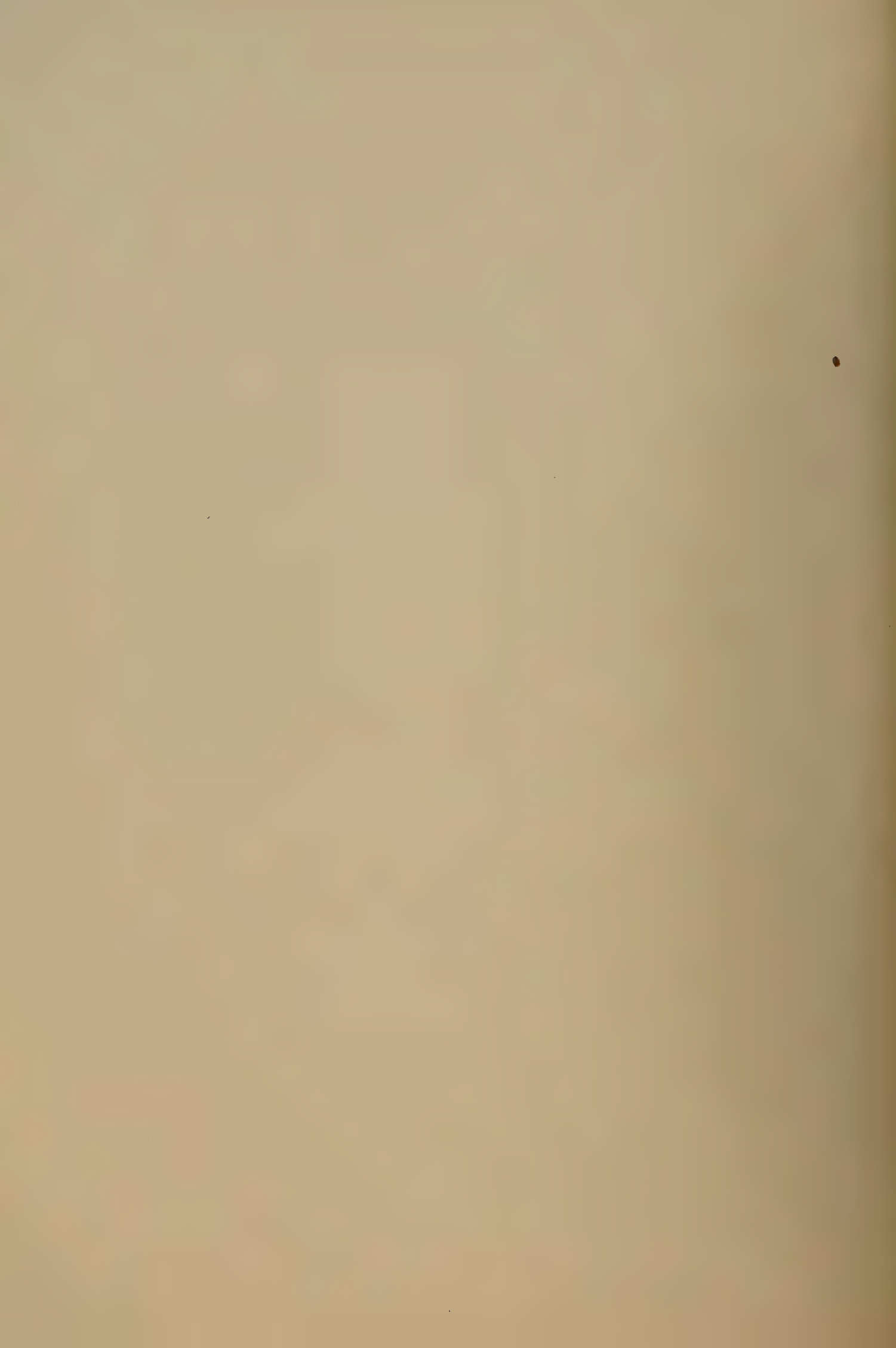


b



c

Steatopyge Frauen: a sitzend als Tonfigur, b stehend als Tongefäß, c stehend als Tonfigur.





a



b



c

a Tonfigur einer Frau. — b König in Festrock und Krone, Elfenbein. — c Tongefäß mit drei Elefanten.





weise erfunden sind, mit anderen, deren Wesen sich aus der Anschauung der Natur durch die Nomaden der Wüste erklärt. Die ägyptische Schrift berührt sich, so eigenartig sie auch herausgebildet ist, in ihren Wurzeln mit den Schriftsystemen umliegender Länder, besonders mit der mesopotamischen Keilschrift, sodaß es schwer ist, urzeitliche Berührungen hier auszuschließen.

Wir haben die Ägypter also als ein selbständiges Volk anzusehen nach ihrer körperlichen und geistigen Eigenart, wie nach ihrer Kultur. Sie sind echte Afrikaner, wenn auch durch Einwirkung ihrer Nachbarn vor Beginn und im Verlaufe ihrer Geschichte umgestaltet. Unabhängig neben dem ägyptischen Kulturkreis und von ganz anderer Art als dieser stehen im Süden die Neger Innerafrikas; im Norden die Semiten Vorderasiens, besonders die Syrer in ständiger Fühlung mit dem Niltal; weiter darüber hinaus die ältesten Indogermanen in Kleinasien und Südeuropa, oder ihre Vorläufer, mit denen die Ägypter sich über das Meer hinweg berührten. Diese Beziehungen zwischen den um das Mittelmeer herum wohnenden Völkern, sind erst in den letzten Jahrzehnten deutlich geworden und werden uns von Jahr zu Jahr in überraschender Weise offener, um die alten Ägypter ständig mehr und mehr aus ihrer Abgeschlossenheit herauszureißen und in einen uralten, ununterbrochenen und weitwirkenden Weltverkehr hineinzustellen. So steht auch die ägyptische Kunst von Anfang an nicht isoliert da. Im Gegenteil, ihre frühesten Äußerungen zeigen eine so starke Verwandtschaft mit denen umwohnender Völker, daß man sie, wie oben angedeutet, nicht voneinander trennen konnte, als man sie zuerst kennen lernte.

Den zeitlichen Umfang der ägyptischen Vorgeschichte zu bestimmen, ist noch niemandem geglückt. Ihr Anfang hebt sich unmerklich aus dem Dunkel der Urzeit heraus, ihr Ende stößt gegen den Beginn der ägyptischen Geschichte mit den ersten Dynastien, mit denen wir greifbare Gebilde vor uns haben. Menes, den Begründer der 1. Dynastie und Einiger der beiden Staaten von Ober- und Unterägypten zu dem Reiche, das dann für alle Zeiten das Ziel des politischen Lebens blieb, pflegte man seit den Berechnungen von Eduard Meyer auf 3315 v. Chr. zu setzen, während neuerdings Borchardt auf 4186 gekommen ist und Petrie an seinen alten Ansätzen von etwa 5500 festhält. Man ist sich darüber einig, daß die ägyptische Vorgeschichte wenigstens ein bis zwei Jahrtausende gedauert hat, greift also bei den niedrigsten Ansetzungen in das fünfte, bei den höchsten in das achte und sogar zehnte Jahrtausend v. Chr. hinein, um ihren Anfang zu finden. Aber es ist ja selbstverständlich, daß hier erst noch Voraussetzungen geschaffen werden müssen, ehe wir Folgerungen ziehen können. Um die kulturelle Entwicklung auf Formeln zu bringen, hat der englische Ausgräber Flinders Petrie die zahlreichen von ihm gemachten Bodenfunde in Gruppen eingeteilt, z. B. Tongefäße, bestimmte Gebrauchsgeräte, Schmuck, Rundfiguren usw. Die Gruppen sind aus den Funden jedes Friedhofes gesondert aufgestellt; die Typen der einzelnen Gruppen erweisen sich bei einem Vergleich der Friedhöfe als gleichzeitig oder aufeinanderfolgend. So ergibt sich ein System von Typenfolgen, das es erlaubt, neue Funde einzuordnen. Man weiß nicht,

welchen Zeitraum diese Typenentwicklung eingenommen hat; aber immerhin hat Petrie das Recht, von den „Sequence dates“ seines Systems zu sprechen. In Ermangelung von Zahlen bedienen wir uns gern dieser „Daten der Typenfolge“.

Petrie hat sein System der „Sequence dates“, das er zuerst im *Anthropological Journal* 29, 1900, 295 veröffentlicht hatte, dann ausführlich dargestellt bei der Bearbeitung vorgeschichtlicher Friedhöfe in „*Diospolis Parva*“ (London 1901, Egypt Exploration Fund) und zuletzt auf Grund der späteren Ausgrabungen zusammengefaßt in „*Prehistoric Egypt*“ (London 1920). In der Annahme, daß man später noch ältere Gräber finden würde, als er bis dahin zu öffnen Gelegenheit erhalten hatte, begann er seine Skala mit der Datumnummer 30, der er die ältesten ihm bekannten Funde zuwies, und ließ sie bis zu 80 laufen, wo er mit seinen jüngsten vorgeschichtlichen Funden bis in die Nähe der ersten Dynastie heranreichte. Die Skala von 30 bis 80 ist so gegliedert, daß alle vorgeschichtlichen Friedhöfe, Gräber und Einzelfunde in sie eingeordnet werden können. Petrie stellt innerhalb der Datumfolge 30 bis 80 nunmehr 18 Stufen auf, in denen Gruppen von Funden vereinigt sind, die gleichartigen Charakter haben. Jede Stufe enthält Denkmäler, die in dieser Zusammenstellung nur in ihr vorkommen. Aber natürlich gehen einige Typen von Gefäßen, Schmuck und Gerät durch mehrere Stufen hindurch; sie zeigen auch meistens eine Entwicklung während dieses Verlaufes. Aber keine einzige Form läuft durch alle Stufen von Anfang bis zum Ende durch; jede gehört immer nur entweder dem Anfang oder der Mitte oder dem Ende der Stufenfolge an. Daraus ergibt sich die älteste, die mittlere und die jüngste Gruppe der vorgeschichtlichen Bodenfunde; diese drei in ihrer Gesamtheit zerfallen entweder in die Stufen 1—18 oder in die Daten 30—80 der Typenfolge. Dieses System ist an Hunderten von Gräbern in vorgeschichtlichen Friedhöfen aufgestellt und im Laufe zweier Jahrzehnte immer wieder nachgeprüft, während ihre Zahl bis auf mehrere Tausend stieg. Es ist in seinem Aufbau und in seinen Grundzügen nicht zu erschüttern, wenn man auch Einzelheiten berichtigen mag.

Für unseren Zweck liegt die Grenze der vorgeschichtlichen gegen die geschichtliche Zeit nicht auf demselben Punkte wie für die politischen Ereignisse. Sie besteht überhaupt nicht in einem festen Punkte, sondern selbst wieder aus einer Folge von Übergängen, die keine scharf zu ziehende Linie erlauben. Die Festlegung des Stils der ägyptischen Kunst geschieht im Laufe der ersten drei Dynastien, aber nicht auf allen Gebieten im gleichen Augenblick und mit der gleichen Schnelligkeit. Als vorgeschichtlich sind in diesem Aufsatz alle Denkmäler angesehen, die vor der Bildung des ägyptischen Stils liegen, und zwar ohne Rücksicht auf den Zeitpunkt des Einsetzens der Stil-Denkmäler.

Sachlich gliedern sich die vorgeschichtlichen Denkmäler von selbst in die auch sonst vorhandenen Gruppen. Von den Geräten und Werkzeugen kommen nur solche in Frage, deren Form über das rein Zweckmäßige hinausgeht; sie leiten allmählich zum Kunstgewerbe der geschichtlichen Zeit über. An Zeichnungen, mit denen Malereien und die sich langsam entwickelnden



Reliefs Hand in Hand gehen, treten schon in der ältesten Zeit eine Reihe auf, die offenbar aus Freude an Linie und Farbe gearbeitet sind. In der Plastik sehen wir so gut wie gleichzeitig Figuren ohne Zweckbestimmung gearbeitet, und sie scheinen zuerst den festen Stil gewonnen zu haben, in dem dann später die geschichtliche Zeit arbeitet. Für die Baukunst ist das Material am kärglichsten, und wir müssen schon stark mit Rückschlüssen vorgehen, um zu den künstlerischen Formen der Urzeit zu gelangen; aber auch auf diesem Gebiete ist ein verfeinernder Formensinn und eine Steigerung in der Verwendung der Materialien zu erkennen. Das Herauswachsen sorgfältigerer Arbeiten aus der Menge der tastenden Versuche stellt das Ringen um den Stil dar. Auf jeden einzelnen Fortschritt werden wir zu achten haben, besonders dann, wenn er eine Stufe zu dem künstlerischen Kanon der pharaonischen Zeit darstellt. An den ägyptischen Beispielen vorgeschichtlicher Arbeiten ist aber jedenfalls nicht festzustellen, daß etwa Rundbildnerei älter als Zeichnung sei oder umgekehrt. Beide Arten künstlerischer Darstellung treten zusammen auf und zeigen anfangs die gleiche Höhe. Sie entwickeln sich neben- und aneinander und bringen ähnliche Motive der Haltung und Bewegung hervor. Wenn in frühdynastischer Zeit die Plastik der Zeichnung voraneilt, so ist dieses das Ergebnis einer langen Entwicklung, bei der in einem bestimmten Augenblicke die Rundfiguren schon eine stilistische Bindung zeigen, in die sich die Zeichnung noch nicht begeben hat.

### PLASTIK\*).

Die vorgeschichtliche Plastik<sup>1)</sup> bietet eine Fülle von Typen dar, die jeden Bearbeiter überrascht hat. Richtiger ist es, für die vorgeschichtliche Zeit gar nicht von Typen zu sprechen, deren Festlegung eben der späteren Stilbildung vorbehalten war, sondern die Mannigfaltigkeit der Formen als das Normale anzusehen. Auf der Vielfältigkeit der Dargestellten und auf der Fülle der Motive baut sich die Auswahl auf, die in der Folgezeit nur eine beschränkte Zahl von Typen zuließ und als künstlerisch wertvoll für den ägyptischen Stil anerkannte.

Rundfiguren sollen in den Bodenfunden erst von der Mitte der vorgeschichtlichen Zeit ab nachzuweisen sein; doch bin ich nicht sicher, ob dieser Eindruck nicht auf Zufall oder Täuschung beruht. Dann aber treten sie in allen Rohstoffen auf mit einem Reichtum von Bewegungen, sogar bei der Wiedergabe von Handlungen, sodaß man kaum Grenzen für die Behandlung von Themen sieht, die in der späteren Zeit bearbeitet worden sind. Männer, Frauen und Tiere werden gebildet, auch in Gruppen zusammengestellt, und eine Fülle von Erfindungen wirkt bei ihrer Schaffung mit.

---

\*) Folgende Buchtitel sind abgekürzt zitiert: Jean Capart, *Les Débuts de l'art en Égypte*, in: *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles* 17—18 (1903—04); auch als Buch: Bruxelles 1904. Hier zitiert nach Band und Seite der *Annales*; im Buch aufzufinden nach den mitzitierten Fig. — W. M. Flinders Petrie, *Arts and crafts of ancient Egypt*, 1909. — J. E. Quibell, *Archaic Objects* (*Catalogue Général du Musée du Caire*) 1—2, 1904—1905. — *Kunstgeschichte in Bildern*, Neue Bearbeitung: I. Das Altertum, 1. Heft: Ägyptische Kunst, von H. Schäfer, 1913. Schäfer, *Die Kunst Ägyptens*, in *Propyläen-Kunstgeschichte* II, 1925.

<sup>1)</sup> v. Bissing in *Revue Archéol.* 1910, I 244. Ders., *Denkm.*, Text zu 1—18.

## MÄNNER.

Den ältesten Typus männlicher Figuren scheinen Stöcke oder Nadeln zu bilden, die als Krönung ein mehr oder weniger ausgeführtes Gesicht tragen. Zuweilen ist der Körper als Verdickung angedeutet. Das Gesicht ist gelegentlich nur flüchtig eingeritzt, in anderen Fällen durch eingesetzte Augen lebendig gestaltet. Von einer Gliederung des Körpers oder gar von einem Absetzen von Armen und Beinen ist nicht die Rede (Tafel 25 a—c). Formen wie diese „Pfahlfiguren“<sup>1)</sup> sind uns auch von anderen Völkern bekannt und stellen das erste Streben der plastischen Umgestaltung eines Geräts in eine menschliche Gestalt dar. Sie tragen zuerst die menschliche Gestalt als ein Schmuckmotiv in die Kunstformen hinein und sind eine typisch primitive Arbeit, wie sie uns in Ägypten später auch als Kinderspielzeug begegnet. Einige dieser Figuren, die man als magische Instrumente hat deuten wollen, haben unten eine breite Standfläche, so daß man sie hinstellen kann wie Spielfiguren<sup>2)</sup> (Tafel 25 a).

Nun hat diese Form in Ägypten weiter gewirkt und sich entwickelt. Es ist offenbar, daß aus ihr diejenigen männlichen Figuren hervorgegangen sind, die mit anliegenden Händen aufrecht stehen, ohne daß die Glieder vom Rumpf und die Beine voneinander gelöst sind<sup>3)</sup>, z. B. der vollbärtige Mann der Sammlung Mac-Gregor<sup>4)</sup>.

Andererseits treten durch die ganze geschichtliche Zeit Ägyptens hindurch Figuren auf, deren Körper völlig ungegliedert ist, sodaß er wie ein Pfahl aussieht oder bei feinerer Ausführung (Tafel 25 f) wie mit einem Tuche umhüllt erscheint. Ich meine die im Mittleren Reich vorkommenden hölzernen Totenfiguren<sup>5)</sup> (Tafel 25 e), die nur grob zugeschnitten sind und zuweilen eine Aufschrift erhalten, durch die sie den später mit Mumienkörper gearbeiteten Totenfiguren gleichgestellt werden<sup>6)</sup>. Eine Anzahl von Göttern wird durch die ganze geschichtliche Zeit hindurch nicht mit dem sonst üblichen männlichen Körper mit freibewegten Armen und Beinen dargestellt, sondern mit dem eben geschilderten „Mumienleib“. Wir kennen ihn zuerst aus den großen Steinstatuen des ithyphallischen Min von Koptos aus fröhdynastischer Zeit (Tafel 30 a—b)<sup>7)</sup>. Derselbe Körper tritt bei seinem Nachbar Amon von Theben

<sup>1)</sup> Capart, Débuts 17, 408, Fig. 44; 18, 69, Fig. 109; auf Kämme: 17, 404, Fig. 39. Petrie, Arts, Fig. 17. — Berlin 12870 und 12869 auf Tafel 25 b—c.

<sup>2)</sup> Capart, Débuts 18, 108, Fig. 140. — Berlin 14208 auf Tafel 25 a.

<sup>3)</sup> Capart, Débuts 18, 69—70, Fig. 109—110.

<sup>4)</sup> Naville in Rec. trav. égypt. assyr. 22, 1900, 68 mit pl. VI. Danach: Schäfer, Bilder 23, 5. Reallexikon der Vorgeschichte I Taf. 17b zu „Ägypten“; Schäfer, Propyl.-Kunst 173; Curtius, Antike Kunst Abb. 54.

<sup>5)</sup> Ausführl. Verz. ägypt. Altertümer, Berlin 1899, S. 106. Denkm. Pelizaeus-Museum Hildesheim 1921, S. 113. Während die meisten Stücke die Füße andeuten, also die Mumienform wiedergeben, endet eine hübsch geschnitzte Totenfigur des Mittleren Reichs in Berlin (Nr. 20619 = unsere Tafel 25 f) unten glatt und macht durchaus den Eindruck einer „Pfahlfigur“ (Fechheimer, Kleinplastik der Ägypter, 1921, 42).

<sup>6)</sup> Ägypt. Inschr. Berlin 1, 1913, 252; 2, 1924, 275ff. — Hildesheim 1621, 1622 auf Tafel 25 e.

<sup>7)</sup> Capart, Débuts 18, 135, Fig. 150. Nicht abgebildet in Petrie, Koptos. — Durch freundliche



auf, bei dem kindlichen Mondgott Chons von Theben, bei dem Schöpfer und Künstler Ptah von Memphis und endlich bei dem Totengott Osiris von Busiris und Abydos<sup>1)</sup>. Bei Osiris allein wäre es gerechtfertigt, wenn man die Körpergestaltung in eine Beziehung zum Wesen des Gottes setzen wollte; die übrigen Götter aber haben nichts mit den Toten und den Mumien zu tun.

Die richtige Deutung für diese Götterfiguren ergibt sich, sobald man sie aus der vorgeschichtlichen Zeit ableitet, in der sie zweifellos entstanden sind. Weshalb freilich der nach vorgeschichtlicher Weise ungegliederte Körper bei bestimmten Göttern beibehalten wurde, auch nachdem die vorgeschichtliche Kunst selbst und erst recht die spätere den männlichen Körper längst mit freibewegten Gliedern zu arbeiten gelernt hatte, das bleibt uns ebenso verborgen, wie die Begründung für andere Stilentwicklungen.

Neben diesen geschlossenen Figuren treten in vorgeschichtlicher Zeit, und zwar ganz unabhängig von ihnen, solche mit freier Bewegung der Glieder auf<sup>2)</sup>. Sie stehen wohl unter dem Gesetz der „Frontalität“ (Lange) oder der „Richtungsgradheit“ (Schäfer<sup>3)</sup>), aber sie bringen mannigfaltige Stellungen der Arme, und man merkt ihnen in dieser Hinsicht keine stilistische Bindung an. Die Arme, oder auch nur einer von ihnen, werden erhoben oder in die Hüfte gestützt (Tafel 29 b)<sup>4)</sup>, Soldaten legen die Arme auf die Festungsmauer, der Matrose greift nach seinem Schiff und der Hirt hält seinen Stock. Hier ist gewöhnlich, was uns in der späteren ägyptischen Kunst als Ausnahme seltsam anmutet. Von allen diesen Motiven ist im Augenblick der Entstehung des ägyptischen Stils kaum ein einziges als fester Typus in ihn übergegangen.

Bei verschiedenen Arbeiten vorgeschichtlicher Zeit findet sich die Sitte, lebenden Wesen die Augen aus anderem Material einzusetzen<sup>5)</sup>. So haben die „Pfahlfiguren“ von Männern aus Schiefer Augen aus Elfenbein oder Knochen<sup>6)</sup>. Ebenso ein menschliches Gesicht an einem Tongefäß<sup>7)</sup>. Auch zwei Antilopen, die auf einer Schiefertafel eingeritzt sind<sup>8)</sup>, und ein Nilpferd als Schieferpalette (Tafel 31 b<sup>9)</sup>). Hier liegt der Keim zu einer Arbeitsweise vor, die in der ägyptischen Kunst eine sorgfältige technische Durchbildung erfahren und die lebendige

Vermittlung von Dr. Blackman in Oxford habe ich von der Verwaltung des Ashmolean Museum in Oxford die in Tafel 30 wiedergegebenen ausgezeichneten Aufnahmen des Photographen Geo. Chaundy erhalten, so daß ich die immer noch fast unbekannten Stücke hier wiedergeben kann.

<sup>1)</sup> Figuren dieser Götter mit „Mumienleib“ in: Ausführl. Verz. äg. Alt., Berlin 1899, S. 290ff. Denkm. Pel.-Mus. Hildesheim 1921, S. 77, 115. Georges Daressy, Statues de divinités (Catal. Génér. Caire, 1906).

<sup>2)</sup> Capart, Débuts 18, 69, Fig. 109.

<sup>3)</sup> Heinrich Schäfer, Grundlagen der ägypt. Rundbildnerei (Der Alte Orient 23, 4), 1923.

<sup>4)</sup> Berlin 13806.

<sup>5)</sup> v. Bissing, Denkm., Text zu 1—18 Anm. 15.

<sup>6)</sup> Capart, Débuts 17, 408, Fig. 44. — Gut erhalten bei Berlin 12870 auf Tafel 25 c. Die Berliner Originale sind hier nach Photographie von Frl. Else Grantz gegeben, die sie z. T. für diesen Aufsatz neu angefertigt hat, um den plastischen Gehalt der Stücke zur Geltung zu bringen.

<sup>7)</sup> Capart, Débuts 17, 427, Fig. 64.

<sup>8)</sup> Capart, Débuts 17, 420, Fig. 59.

<sup>9)</sup> Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe Nr. 1924, 52.



Wirkung der Gesichter bedeutend gesteigert hat. Man erinnere sich des gehobenen Ausdrucks der Köpfe des Prinzen Rahotep und der Prinzessin Nofret in Kairo<sup>1)</sup>; eingesetzte Augen hat auch die gleichzeitige Statue des Prinzen Hem-On in Hildesheim<sup>2)</sup> gehabt. Die Augen sind in diesen Fällen aus einem Kupferrahmen gearbeitet, in den der Augapfel aus weißem Glas eingesetzt ist, die Iris aus dunklem Glas oder Amethyst, etwaigenfalls noch die Pupille durch einen Kupferstift angedeutet.

## FRAUEN.

Die Haltung und Bewegung wird zuweilen einleuchtend aus der Handlung abgeleitet, in der die Frau dargestellt ist; z. B. wenn sie, in einem großen Tongefäß stehend (beim Kneten von Teig oder Austreten von Früchten mit den Füßen?) die Rechte auf den Rand desselben legt, die linke aber in die Hüfte stützt<sup>3)</sup>. Auf gleichzeitigen Malereien sind oft Frauen mit erhobenen Händen gezeichnet wie bei der Tonfigur aus Toukh in Oxford, die man als klagend oder tanzend gedeutet hat (Tafel 27 a)<sup>4)</sup>. Sie gehört einer sehr alten Zeit an, in der das Weib seine Reize nicht verhüllt, sondern gerade zeigt; vielleicht will ihre Bewegung auch das besagen. Meist suchen die vorgeschichtlichen Frauenfiguren aber keine Beziehung zur Umwelt, sondern geben ein in sich selbst ruhendes Bewegungsmotiv. Die Arme hängen frei herab oder sind vor der Brust gekreuzt oder vor die Scham gehalten. Zuweilen sind die Unterarme unterhalb der Brust aufeinander gelegt<sup>5)</sup>. Die gleiche Bewegung kommt häufig bei dem linken Unterarm allein vor, während die rechte Hand herabhängt<sup>6)</sup>; selten umgekehrt, d. h. bei dem rechten Unterarm, wie bei der Lapislazuli-Figur aus Hierakonpolis<sup>7)</sup>.

Man sieht, daß eine Fülle von verschiedenen Armhaltungen vorhanden war. Von diesen ist in das Alte Reich als Typus der vornehmen Dame zunächst die stehende Frau übergegangen, wie sie auch in der Vorgeschichte fast immer gebildet wird, mit herabhängenden und anliegenden Händen. Völlig verloren gegangen ist dabei die Gestalt der Mutter, die ihr Kind im Mantel hinter der rechten Schulter trägt, eine gut beobachtete Komposition<sup>8)</sup>. So hat man in der späteren ägyptischen Kunst erst wieder die Negerinnen dargestellt, die man

<sup>1)</sup> Mariette, *Monum. divers*, 1872, pl. 20. Capart, *Art ég.* 18. Kopf groß: Maspero, *Hist. anc.*, 1895, 363 mit pl. 2. Fechheimer, *Kleinplastik der Ägypter*, 1921, 20.

<sup>2)</sup> *Denkm. Pel.-Mus. Hildesheim* 1921, S. 48, Abb. 7.

<sup>3)</sup> Capart, *Débuts* 18, 86, Fig. 123, nach Schäfer in *Z. ägypt. Sprache* 34, 1896, 160. — Jetzt Berlin 13833 (vielleicht Vorbild der späteren sogenannten Bierbrauer).

<sup>4)</sup> Capart, *Débuts* 17, 352, Fig. 5 nach Petrie, *Naqada*, pl. 69 Nr. 6. Danach: Petrie, *Arts*, Fig. 16 = Curtius, *Antike Kunst*, Abb. 52. — Unsere Tafel 27 a nach neuerer Aufnahme (Oxford, Ashmolean Museum Nr. 1895, 127).

<sup>5)</sup> Wie Anm. 6. Auch bei der Kupferfigur v. Bissing, *Denkm.*, Abb. im Text zu 1—18.

<sup>6)</sup> Capart, *Débuts* 18, 78—83, Fig. 116—120.

<sup>7)</sup> Capart, *Débuts* 18, 84, Fig. 121.

<sup>8)</sup> Capart, *Débuts* 18, 80, Fig. 118: *Brit. Museum* 32 143; Budge, *Guide Egypt. coll. British Museum*, 1909, S. 25 = Curtius, *Antike Kunst*, Abb. 57.

ihre Kinder in der gleichen Weise tragen sah. Zwei andere Mütter mit Kind als vorgeschichtliche Elfenbeinfiguren machen ebenfalls einen recht afrikanischen Eindruck und geben Haltungen, die in dieser Ungebundenheit später nie wieder in Ägypten vorkommen (Tafel 29 c)<sup>1)</sup>. Für die ägyptische Göttin mit ihrem Sohne wurde viel später neu geschaffen eine sitzende Frau mit dem Knaben, den sie säugt, auf ihrem Schoß; es ist der für die Madonna benützte Typus.

„Pfahlfiguren“ von Frauen sind denen der Männer ähnlich. Sie betonen die andere Form des weiblichen Körpers durch die Einziehung der „Taille“, Heraustreten der Hüften und die Wölbung der Brüste (Tafel 25 d)<sup>2)</sup>.

Die Beekleidung der Frau ist mannigfaltig und durchaus nicht einheitlich. die eben erwähnte Mutter trägt einen am Rande ausgezackten Mantel. Ein anderer Mantel umschließt die Schultern bis zur Mitte des Oberarms<sup>3)</sup>. Mehrfach haben Frauen ein Tuch umgeschlagen, das den Körper vom Halse bis fast zu den Füßen umhüllt<sup>4)</sup>. Zuweilen ist ein Schurz erkennbar<sup>5)</sup>. Aber das anliegende Kleid des Alten Reichs scheint erst in der fröhdynastischen Zeit aufzukommen. In jedem Falle aber ging die vorgeschichtliche Frau bekleidet, und deshalb wurde sie im allgemeinen auch so dargestellt. Wo sie nackt erscheint, hat dieses wohl auch schon in der Urzeit, wie bestimmt später, seinen besonderen Grund. Und dieser wird kein anderer gewesen sein, als der für die geschichtliche Zeit geltende: der nackte weibliche Körper will geschlechtlich erregen und den Mann auffordern. Darin ist es begründet, wenn die Brüste voll gegeben werden; übrigens meist hängend im Gegensatz zu den stets zarteren runden Frauenbrüsten der geschichtlichen Zeit. Die Schamhaare sind dann oft durch Punktierung stark hervorgehoben<sup>6)</sup>.

Das Haar wird in der verschiedensten Weise getragen<sup>7)</sup>. Oft ist es gar nicht angegeben, dann wieder als geschlossene Masse wie bei dem heutigen „Bubikopf“. Zuweilen steht es in breiten Wellen ab, dann hängt es wieder schlicht herunter, gelegentlich in sorgfältiger Kräuselung bis tief in den Rücken, und dann wohl schon wie später als Perücke. Die kunstvolle Teilung des Haares in drei Strähnen, von denen zwei über die Schulter nach vorn fallen, d. h. die typische Frauenfrisur der geschichtlichen Zeit, kommt auch schon vor<sup>8)</sup>, aber sie ist noch nicht wie später die Regel.

Eine kleine Gruppe von Frauenfiguren aus ungebranntem Ton stellt übermäßig fette Weiber dar (Tafel 26 a)<sup>9)</sup>; Petrie setzt sie in die ersten Stufen seiner

---

<sup>1)</sup> Berlin 14441 und 17600 (Tafel 29 c).

<sup>2)</sup> Berlin 14162 und 14161 auf Tafel 25 d geben zierliche „Pfahlfiguren“ von Frauen, die aus Ton auf Rohr gearbeitet sind.

<sup>3)</sup> Capart, Débuts 17, 368, Fig. 15 aus Fayence nach Petrie, Abydos II, pl. IV.

<sup>4)</sup> Capart, Débuts 17, 387, Fig. 27 und 18, 83, Fig. 120: als Ledermantel gedeutet.

<sup>5)</sup> Capart, Débuts 18, 78, Fig. 116, und 87, Fig. 124.

<sup>6)</sup> Ungewöhnlich die einseitige Strähne auf dem Rücken bei der Fayencefigur Anm. 3.

<sup>7)</sup> Bei der Kupferfigur S. 70 Anm. 5.

<sup>8)</sup> Petrie, Prehistoric Egypt. 1920, S. 8 mit pl. 4—6. Capart, Débuts 17, 354, Fig. 6 und 18, 73, Fig. 113—114. Schäfer, Bilder 23, 6. — Berlin 12767 auf Tafel 26 a.

<sup>9)</sup> Georg Schweinfurth, Im Herzen von Afrika, 3. Aufl. 1918, 156.



Typenfolge, also in die älteste Zeit, aus der wir überhaupt Denkmäler besitzen. Das Material ist dasselbe, in dem durch die ganze vorgeschichtliche Zeit Figuren hergestellt worden sind, in der geschichtlichen z. B. als Kinderspielzeug. Man hat aber auch Grabbeigaben aus Ton angefertigt, wenn sie schnell oder billig beschafft werden sollten, und der Bildhauer in seiner Werkstatt hat zu allen Zeiten in dem Ton modelliert, den er am Nilufer leicht entnehmen konnte, wenn er in einem leicht zu knetenden Stoffe einen Entwurf arbeitete, der nicht haltbar zu sein brauchte. Der Typus der überfetten Frau mit dicken Oberschenkeln und vortretendem Gesäß ist derselbe, den wir aus vielen primitiven Kulturstufen in Mittelmeerländern von Innerafrika bis nach Nordeuropa kennen. Man braucht in ihm wohl keine besondere Rasse zu sehen, sondern vielmehr ein Schönheitsideal, das Schweinfurth heute bei den Kongonegern im Sudan wiedergefunden hat<sup>1)</sup>. Es handelt sich dabei nicht um eigentliche Steatopygie wie bei den Hottentotten, sondern um eine gleichmäßiger über den ganzen Körper verteilte Fettschicht. Die aus Ägypten stammenden Figuren stellen die Frauen stehend oder am Boden sitzend dar, wobei im letzteren Falle einige Male die Unterschenkel deutlich untergeschlagen sind. Die Beine der stehenden wie der sitzenden Frauen sind sonst teilweise so roh gearbeitet, daß die Unterschenkel mit den Füßen ganz fehlen (Tafel 26 c). Nun sind alle diese fetten Weiber nackt, im Gegensatz zu einer etwa gleichzeitigen schlanken und bekleideten Frau<sup>2)</sup>. Ich glaube deshalb annehmen zu dürfen, daß sie dem gleichen Zweck dienen sollen wie nackte Frauenfiguren mit normalem Körper. Ein ungewöhnliches Stück von geschickter Formengebung ist die stark steatopyge Frau als Tongefäß in Oxford<sup>3)</sup>.

Figuren von übermäßig fetten Frauen kommen nur am Anfang der vorgeschichtlichen Zeit vor und verschwinden dann so gut wie vollständig. Als die Ägypter durch ihre Expeditionen in das Land Punt am Südende oder im Süden außerhalb des Roten Meeres kamen, erschienen ihnen Frauen von jener Körperbeschaffenheit als etwas Barbarisches. Die Wiedergabe der fetten Fürstin von Punt im Tempel von Der el-Bahri, der die Fettfalten am Leibe herunterhängen und die so wenig gehen kann, daß ihr Esel ihr ständig nachgeführt wird<sup>4)</sup>, muß auch bei dem Ägypter der 18. Dynastie Heiterkeit und vielleicht Abscheu erweckt haben. Um so mehr überrascht es, wenn einzelne Figuren der Spätzeit wieder die aufgetriebenen Formen der Bauchgegend und Oberschenkel aufnehmen, wenn auch in künstlerischer Milderung<sup>5)</sup>. Sind hier Einflüsse der Sudanesen am Werke, die mit den Nubierkönigen der 25. Dynastie als Eroberer nach Ägypten gekommen sind? Unter ihnen waren Angehörige jener innerafrikanischen

<sup>1)</sup> Hängende Brüste und starkes Schamhaar an der Elfenbeinfigur einer Frau in der Sammlung Mac Gregor: *Rec. trav. égypt. assyr.* 22 (1900) pl. IV = Curtius, *Die antike Kunst* Abb. 53.

<sup>2)</sup> Capart 18, 76, Fig. 115.

<sup>3)</sup> Capart, *Débuts* 17, 454, Fig. 91. Unsere Tafel 26 b nach neuer Photographie.

<sup>4)</sup> Ed. Naville, *The Temple of Deir el Bahari*, 3 Taf. 169. Wiedergegeben: Borchardt, *Kunstwerke Ägypt. Museum Cairo*, Tafel 25; Erman-Ranke, *Ägypten*, 2. Aufl., 1923, Abb. 256 auf S. 609.

<sup>5)</sup> Fechheimer, *Kleinplastik der Ägypter*, 1921, 110.

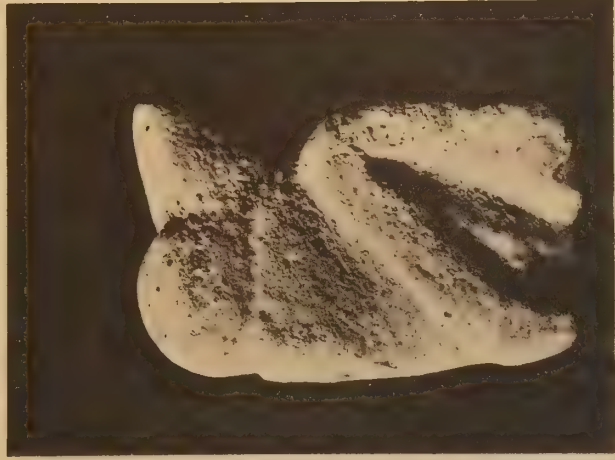




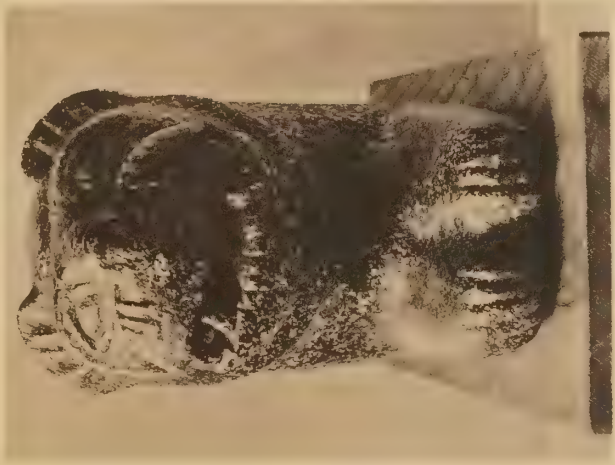
a



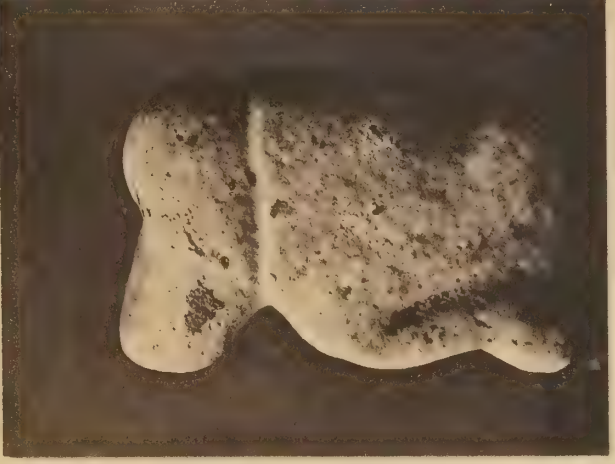
c



f



e



g

Tierfiguren: a Hund, b-e Löwe, f-g Pavian.





a



b



d



c

a Mann auf Sessel, Kalkstein. (Dyn. 2.) -- b Männer, Ton. — c Frau mit Kind, Elfenbein.  
d Doppelstier als Hieroglyphe in einer Inschrift im Tempel von Ombos, ptolem. Zeit.





Völker, die, wie sich bei Homer und Herodot widerspiegelt, auf Grund ihrer religiösen Überzeugung und volkstümlichen Überlieferung glaubten, sie seien das Muttervolk der Ägypter.

### AUSLÄNDER UND ZWERGE.

Die Wiedergabe des menschlichen Körpers pflegt besonders interessant zu werden bei Rundfiguren, die eine eigenartig geformte Gestalt wiedergeben. Es würde im höchsten Grade der Fall sein, wenn wir unter den erhaltenen Rundbildern von Gefangenen auch Ausländer mit charakteristischen Zügen hätten. Nun werden einige dieser Statuetten als Libyer bezeichnet. Aber alle Kennzeichen, nach denen man diese bestimmen könnte, wie Vollbart, langes Haar mit Zopf, Penistasche usw. versagen, weil in vorgeschichtlicher Zeit auch Ägypter so gekleidet sind. Es scheint, daß unter den vorhandenen vorgeschichtlichen Rundbildern kein einziger Ausländer vorhanden ist; die später so charakteristischen Neger und syrischen Semiten sind sicher nicht vertreten. So bleibt bei den Gefangenen als bemerkenswert nur die Körperhaltung, die allerdings zuweilen recht ungewöhnlich ist, z. B. durch die auf dem Rücken gefesselten Arme<sup>1)</sup>.

Ein halbes Dutzend von Elfenbeinfiguren von Zwergen<sup>2)</sup> gibt den verkrüppelten Körper gut wieder. Die kurzen dicken Glieder stehen im scharfen Gegensatz zu den schlanken Proportionen der normalen Menschen, und sie übertreiben soweit, daß die Figuren fast als Karrikatur wirken. Ein Teil der Statuetten ist weiblich und nackt<sup>3)</sup>.

### TIERE.

Die Fülle der Tierfiguren in vorgeschichtlicher Zeit zeigt den starken Sinn dieser Zeit für die Beobachtung der Tierwelt, der uns auch später überall entgegentritt. Die Arten der Tiere sind im wesentlichen die gleichen wie in der geschichtlichen Zeit; doch ist es begreiflich, daß die später ausgerotteten großen Säuger noch eine bedeutsame Rolle spielen. Mit ihnen hatte der Mensch der Urzeit ständig zu kämpfen, und sie gruben ein eindrucksvolles Bild von Kraft und Stärke in seine Seele.

An der Wiedergabe des Löwen, der in vielen erhaltenen Figürchen dargestellt ist, läßt sich der Entwicklungsgang deutlich feststellen<sup>4)</sup>. Die meisten Löwen liegen am Boden, wenn auch einige stehen. Aber in der Lagerung der Beine, in der Haltung des Kopfes und in den Verhältnissen des Körpers herrscht Mannigfaltigkeit, und das Maul ist grauenerregend aufgerissen (Tafel 28 e)<sup>5)</sup>. Allmählich gewinnt der Körper eine gestreckte Schlankheit, Vorder- und Hinterbeine werden zum Unterbau für die ganze Gestalt, die Mähne erhält

---

<sup>1)</sup> Capart, Débuts 17, 367, Fig. 14 und 18, 171, Fig. 178. Quibell, Hierakonpolis I pl. 2, 11, 26a; II pl. 1. Petrie, Royal tombs II pl. 4, 4.

<sup>2)</sup> Petrie, Prehistoric Egypt pl. II, Nr. 18—19.

<sup>3)</sup> Capart, Débuts 18, 85, Fig. 122.

<sup>4)</sup> v. Bissing, Denkm., Text zu 74. Capart, Débuts 18, 90—93, Fig. 127—129.

<sup>5)</sup> Die prächtige Granitfigur Tafel 28 e ist eine Neuerwerbung des Berliner Museums.

eine bestimmte Aufgabe bei der Steigerung des Eindrucks. Das Maul schließt sich (Tafel 28 b—d). Eine wichtige Rolle spielt der Schwanz des Löwen, der anfangs auf der Mitte des Rückens ruht, später an die Seite gegen das rechte Hinterbein gelegt wird und dort für immer bleibt<sup>1)</sup>. Endlich ergibt sich eine idealisierte edle Form des Löwen. Sie hat sich von der Natur entfernt, trägt aber jene Linienführung und Flächengestaltung in sich, die in der geschichtlichen Zeit alle Löwenfiguren beherrscht, und glättet den grausigen Ausdruck des Kopfes mit mildernder Besänftigung.

Von hier aus verfolgte man die Entwicklung bei den übrigen Tieren<sup>2)</sup>. Da sind Nilpferde<sup>3)</sup>, mit kurzen Beinen stehend, um den massigen Körper zu tragen (Tafel 31 a—b)<sup>4)</sup>. Hunde liegen meist nach Art des Löwen<sup>5)</sup>. Bei den beiden Affenarten, Pavian und Meerkatze, findet sich eine Fülle von Stellungen des Gehens und Hockens, zuweilen schon mit der Vorausnahme von Motiven, die in der späteren ägyptischen Kunst zur Bedeutung kommen, wie der hockende Pavian (Tafel 28 f—g)<sup>6)</sup>. Die Äffin mit ihrem Jungen bildet eine hübsche, lebhaft bewegte und verschiedenartig komponierte Gruppe<sup>7)</sup>. Am überraschendsten, wenn das Junge vor der Mutter steht und an ihrer Brust saugt<sup>8)</sup>; diese Zusammenfügung der Mutter mit dem stehend saugenden Kind kehrt später nur in der Gruppe der Göttin und des als etwa zehnjähriger Knabe dargestellten Königs wieder, die wir als Relief kennen.

Alle diese und sonstige Figuren stellen sich die Wiedergabe der Naturform zur Aufgabe. Und zwar sind die Stellungen und Bewegungen der Tiere reichhaltiger als später. Alles beruht auf eigener Beobachtung und will Augenblickseindrücke festhalten. Daneben werden Tierbilder aber auch schon zu Formen umgestaltet, in denen aus dem Teil der lebendigen Natur ein kunstgewerbliches Motiv wird. Diese Entwicklung setzt ein bei den Schminktafeln aus Schiefer. Sie spielt eine große Rolle bei den Reliefs und bringt eine ornamentale Folge von Figuren hervor, die man allenfalls der Rundplastik zuzählen kann. Z. B. ist ein Armband einer Königsgattin der 1. Dynastie aus einer Folge von Falken auf Palastfassaden zusammengesetzt, d. h. einer Andeutung des Königsnamens<sup>9)</sup>. Diese Verwendung der Naturform als Ornament liegt durchaus im Sinne der Richtung der ägyptischen Kunst, die ja in glänzender und für alle Zeiten bahnbrechender Weise das Pflanzenornament als Flächenschmuck eingeführt hat. Zum kunstgewerblichen Motiv ist die Tierfigur in vorgeschichtlicher Zeit schon, wie so oft später, in Ägypten geworden bei einer Tonschale,

<sup>1)</sup> Capart, Débuts 17, 356, Fig. 7, 18, 95—104, Fig. 130—137.

<sup>2)</sup> Hund aus Elfenbein: Berlin 18608 = Tafel 28 a.

<sup>3)</sup> Vgl. die Schieferpalette Hamburg 1924, 52 auf Tafel 31 b.

<sup>4)</sup> Flache Figur Berlin 15717 auf Tafel 31 a aus gesprenkeltem Granit.

<sup>5)</sup> Berlin 16701 aus blauer Fayence.

<sup>6)</sup> Quibell, Hierakonpolis 1 (1900) pl. XVIII 1 = Capart, Débuts Fig. 133 H. 1.

<sup>7)</sup> Nach Petrie Abydos 2 (London 1903) pl. V Nr. 41 = Capart, Débuts, Fig. 133, Abb. 41.

<sup>8)</sup> So auch bei Elfenbein-Löwen aus Privatgräbern der 1. Dynastie neben den Königsgräbern von Abydos: Petrie, Tombs of the Courtiers (London 1925) pl. VII 1—5 und 13 zu p. 6—7.

<sup>9)</sup> Petrie, Arts and crafts 84, Fig. 93, nach Petrie, Royal tombs.



auf deren Rand drei Elefanten schreiten (Tafel 27 c)<sup>1)</sup>; die Tiere sind hier also verwendet wie die aufgesetzten Randverzierungen an den Prunkvasen des Neuen Reichs. Die Anbringung von Tieren auf dem Gefäßrande ist auch bei anderen Völkern geschehen, z. B. im vorgeschichtlichen Europa und in China.

Eine bemerkenswerte Form ist der Doppelstier, der in verschiedenen Gestaltungen vorliegt. Scheinbare Anhänger, also wohl Amulette, sind die Zusammenfügungen von zwei Stierköpfen mit ansitzender Brust, aber ohne die Vorderbeine. Drei solcher Stücke aus Elfenbein befinden sich in der englischen Privatsammlung Hilton Price<sup>2)</sup>. Das Motiv der beiden aneinander gesetzten Tiervorderteile kehrt wieder auf dem Abdruck von Rollsiegeln<sup>3)</sup>, doch scheint es sich da eher um Löwen als um Stiere zu handeln. — Hierbei sei eingeschaltet, daß der Doppellöwe ein aus der Urzeit stammendes Götterbild ist, das später auf das löwengestaltige Götterpaar Schow und Tefenet bezogen wird und eine andersartige Ausgestaltung erfährt. Doch bleibt die vorgeschichtliche Form des Doppellöwen, d. h. zwei mit dem Rücken aneinander gesetzte Vorderteile von Löwen, bis in das Neue Reich und später in der Sonnenreligion erhalten. Allerdings ist die phantastische Zusammensetzung in der späteren Zeit ohne Parallele und unverständlich im Vergleich zu den sonstigen Tierfiguren des ägyptischen Jenseits. — Der Entstehung des Doppelstieres, und damit vielleicht auch der des Doppellöwen, kommen wir auf die Spur durch ein Reliefbild auf der Schiefertafel mit der Löwenjagd (Tafel 31 c)<sup>4)</sup>. Auf dieser steht in einer Ecke neben den gejagten Löwen ein Wesen, das aus den Vorderteilen zweier Stiere mit Kopf und Vorderbeinen besteht, lebendig gezeichnet und offenbar als wirklich vorhanden gedacht. Hier haben wir ein in der Wüste lebendes Tier vor uns<sup>5)</sup>. Der Ägypter hat an sein Vorhandensein ebenso fest geglaubt wie an das des Sphinx (geflügelten Löwen mit Menschenkopf) oder anderer fabelhafter Wesen, die auch in vorgeschichtlicher Zeit<sup>6)</sup> wie später neben wirklichen Tieren dargestellt werden. Das ägyptische Motiv des Doppelstiers wird jeden Beschauer an alteuropäische Stücke erinnern, bei denen zwei Tiervorderteile in ähnlicher Weise aneinander gefügt sind; der Doppelstier ist besonders auf Kreta bekannt. Hier liegt eine der uralten Beziehungen vor, durch die

<sup>1)</sup> Berlin 22388 publ. Scharff in *Z. ägypt. Spr.* 61 (1926) 16 mit Tafel I 1. Auf einer anderen Schale stehen vier Nilpferde: El Mahasna, pl. XI, 3; wiedergegeben: *Journal Egypt. archaeol.* 2, 1915, pl. 12 zu p. 88.

<sup>2)</sup> Capart, *Débuts* 18, 107, Fig. 139.

<sup>3)</sup> Eb. 17, 475, Fig. 104. Quibell, *Archaic Objects*, pl. 6, 104.

<sup>4)</sup> Capart, *Débuts* 18, 144, pl. VI und Fig. 154. — Unsere Tafel 31 c zeigt den Doppelstier in einer neuen Aufnahme nach dem Original im British Museum, die ich ebenso wie andere Photographien dem Entgegenkommen von Dr. H. R. Hall verdanke.

<sup>5)</sup> Auf dem goldenen Griff des Feuersteinmessers in Kairo (Nr. 14265 in: Quibell, *Archaic Objects* 1 p. 237 und 2 pl. 49) vom Gebel-Tarif (de Morgan, *Recherches* 1, 115, Fig. 136). Wiedergegeben: Capart, *Origines* 14, Fig. 2.

<sup>6)</sup> Ob es auf der Löwenjagd-Palette Teil der Darstellung ist oder nicht eher ein Schriftzeichen, ebenso die Hütte neben ihm, bleibe einstweilen dahingestellt; Ranke in *Sitzungsber. Heidelb. Akad. Wiss., phil.-hist. Klasse* 1924/25, V, S. 12 Anm. 1, hat die zweite Möglichkeit gewählt und weist deshalb die Palette in die vordynastische Zeit nach Unterägypten.

Vorstellungen der Ägypter mit denen anderer Mittelmeervölker verbunden sind. Der Gedanke gliedert sich in die ägyptischen Vorstellungen gut ein, macht aber doch eher einen alteuropäischen als afrikanischen Eindruck. Vorhanden ist der Doppelstier auch noch in ptolemäischer Zeit, und zwar z. B. in dem Tempel von Ombos (Tafel 29 d), in dessen Inschriften die Priester alte Texte aus den Archiven wiedergegeben haben. Dort heißt es einmal: der Tempel „ist die Halle des Doppelstieres, der die mittleren Inseln durchwandert“<sup>1)</sup>. Das Beiwort weist deutlich auf die Inseln des ägäischen Meeres, und so steckt in dem Doppelstier, der übrigens mit Vorderbeinen gezeichnet ist, eine Erinnerung an das altkretische Symbol.

### FRÜHDYNASTISCHE STATUEN.

In den ersten drei Dynastien sehen wir aus den Figürchen der Kleinplastik der vorgeschichtlichen Zeit die großen Statuen sich entwickeln. Sie bleiben zunächst noch weit unter Lebensgröße und sind meist nicht mehr als etwa einen halben Meter hoch. Aber ihre Formengebung entwickelt Schritt für Schritt festere Typen aus dem reichen Formenschatze der vorangegangenen Zeit, diese Typen werden vorbildlich, sie werden zum Bestande von irgendwie organisierten Schulen, und so leiten sie unmerklich in die monumentale Kunst des Alten Reichs über. So erwächst aus der nach kindlicher Weise spielenden und ungezwungen schaffenden Phantasie der Urzeit heraus vor unseren Augen die streng gebundene und in regelmäßige Bahnen verwiesene Rundbildnerei, deren Gesetze dann für alle Zeiten bestehen bleiben, solange die ägyptische Kunst gedauert hat.

Die Bildnisse von Königen sind naturgemäß sehr sorgfältige Arbeiten. Eine recht eigenwillige Elfenbeinfigur aus Abydos (Tafel 27 b) steht überragend in der ersten Dynastie und will sich nicht in das Schema einfügen<sup>2)</sup>; es ist ein wirkliches Bildnis und eröffnet die Reihe der ägyptischen Königsköpfe sogleich mit einem völlig auf der Höhe stehenden Stück. Ein feines kluges Gesicht, trotz des etwas matt gesenkten Kopfes mit verhaltener Energie, trägt die oberägyptische hohe Krone und sitzt auf einem in den Festrock eingehüllten, stehenden Körper. König Chaseschemui ist aus Hierakonpolis in zwei Statuen erhalten, die eine aus Kalkstein<sup>3)</sup>, die andere aus dem grünen Schiefer, aus dem so viele Schminktafeln gearbeitet sind<sup>4)</sup>. Die letztere ist die durch viele Abbildungen berühmt gewordene, ein wenig schematisch im Gesicht, aber schon mit dem groß gesehenen Aufbau der auf dem kubischen Thron sitzenden Gestalt, die durch die hohe Krone noch gesteigert wird. Hier ist

<sup>1)</sup> de Morgan u. a., Kom. Ombos 2, 1905, 158 Nr. 739.

<sup>2)</sup> Petrie, Abydos II, pl. II 3 und XIII. Petrie, Arts and crafts, Fig. 21. Capart, Débuts 18, 72., Fig. 112. Capart, Origines, pl. 9, 1. Schäfer, Propyl.-Kunst 177. — Jetzt British Museum 37996, in Tafel 29 d nach einer neuen Aufnahme wiedergegeben.

<sup>3)</sup> Quibell, Hierakonpolis I, pl. 39; der König gehört in die 2. Dynastie.

<sup>4)</sup> Eb. pl. 40—41. Capart, Débuts 18, 176, Fig. 184—186. Petrie, Arts and crafts, Fig. 22. v. Bissing, Denkm., Taf. 3A. Schäfer, Bilder 23, 10, 7. Fechheimer, Kleinplastik, Taf. 1. Schäfer Propyl.-Kunst 218. Curtius, Antike Kunst, Abb. 63.



der ägyptische Stil fertig durchgebildet, bis in Kleinigkeiten hinein wie die Ausführung der scharf abgesetzten Lippen oder das Auge mit der durch Schminke gehöhten Braue. Ein Zug, der uns hier zum erstenmal begegnet und von Privatleuten nachgeahmt wird, ist die Armhaltung: die rechte Hand ruht auf dem Oberschenkel, aber die linke ist unterhalb der Brust wagrecht angelegt.

Die folgenden Königsbildnisse bringen uns stilistisch nichts Neues mehr für unseren Gedankengang<sup>1)</sup>. Sie wandeln ihr Thema des majestätischen Phrao in vielfacher Weise ab und geben manches ausgezeichnete Porträt, besonders in den Köpfen, während der Körper meist und im wesentlichen durch den Bann des Formelhaften bestimmt wird. Die Erbauer der drei großen Pyramiden von Gise haben uns Rundbilder hinterlassen, die ihrer würdig sind: Cheops eine derbe Elfenbeinfigur in Kairo<sup>2)</sup>, Chafrê eine Reihe von Steinstatuen, die ersten in Lebensgröße<sup>3)</sup>, endlich Mykerinos die Gruppenbilder, ihn mit seiner Gattin oder mit Göttern darstellend<sup>4)</sup>.

Bei den Statuen von Männern vollzieht sich eine ähnliche Entwicklung. Altertümlich sind noch die Männer gearbeitet, die am Boden hocken<sup>5)</sup>. Sie schlagen ein Bein oder beide unter und nehmen damit eine Haltung ein, die zunächst aufgegeben und erst später wieder in veränderter Form neu gebildet wird; der Typus hat sich aus vorgeschichtlichen Erfindungen herausentwickelt wie der Tonfigur vom Gebel Tarif, bei der die Beine so kurz sind, daß man eine Pfahlfigur vor sich zu haben glaubt<sup>6)</sup>. In der zweiten Dynastie treten nacheinander, die allmähliche Bildung des gebundenen Stils veranschaulichend, Steinfiguren von Männern auf, von einer Größe von unter einem halben Meter bis zu Lebensgröße ansteigend. Das älteste und noch freieste Stück der

<sup>1)</sup> Im Winter 1924/25 hat General-Inspektor Firth bei seinen Grabungen für die Verwaltung der Altertümer des Ägyptischen Staates auf dem Gräberfelde des alten Memphis bei der Stufenpyramide von Sakkara eine Statue des Königs Zoser aus Kalkstein gefunden, die mir durch die Photographien in „The Illustrated London News“ vom 28. Februar 1925 bekannt ist. Die Statue schließt sich durch die Armhaltung und das lange Kleid an die des Chaseschemui an; das Auflegen des Kopftuches auf die drei-strähnige Perücke ist völlig einzigartig. Das Gesicht scheint düstere Porträtzüge eines älteren Mannes zu geben; die Augen waren eingesetzt.

<sup>2)</sup> Petrie, Abydos II, pl. 13—14. Capart, Débuts 18, 179, Fig. 188.

<sup>3)</sup> Borchardt, Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten (Kairo, Catal. Génér.). Grébaut-Maspero, Le Musée égyptien I, 1890—1900, pl. VIII. Schäfer, Propyl.-Kunst 220.

<sup>4)</sup> Gefunden von Reisner, nur vorläufig veröffentlicht. Beispiele in Maspero, Gesch. Kunst in Äg., 1913, Abb. 144—146. Maspero, Essais sur l'art égyptien, 1912, 19—38 mit 9 Abb. Schäfer, Propyl.-Kunst 221.

<sup>5)</sup> Gefangener aus Hierakonpolis, Kalkstein: Quibell, Hierakonpolis I, pl. 2; II pl. 1. Capart, Débuts 18, 167, Fig. 178. Schäfer, Propyl.-Kunst 216. — Gefangener in Elfenbein: Quibell, Hierakonpolis I, pl. 11 und 26a. Peet in Journal Egypt. archaeol. 2, 1915, pl. 13, 1. Curtius, Antike Kunst, Abb. 58. — Granitfigur, Hände an den Knien, Kairo 1: Borchardt, Stat. (Kairo, Catal. Génér.). Capart, Débuts 18, 169, Fig. 180. Fechheimer, Kleinplastik, Taf. 3. Maspero, Kunst, Abb. 136 (Unterschrift fälschlich bei 137). Maspero-Grébaut, Musée égyptien, pl. 13. Schäfer, Propyl.-Kunst 217. Curtius, Antike Kunst, Abb. 61.

<sup>6)</sup> Kairo 14477: Quibell, Archaic Objects 272, p. 57. de Morgan, Recherches I 151, Fig. III.



Reihe scheint der Mann aus Abusir zu sein (Tafel 29 a), der im Mantel auf einem Sessel sitzt<sup>1)</sup>. Bei ihm sind, so wenig die Linienführung des Aufbaues im ganzen auch in den ägyptischen Stil hineingewachsen ist, doch die meisten Einzelheiten der für die spätere Zeit charakteristischen Formgebung vorhanden. Die Augen waren eingesetzt und haben erhabene Schminkstreifen, auf den Oberlippen liegt ein kleines Schnurrbärtchen und das Kopfhaar ist durch Striche in Strähnen gegliedert. Bei ihm und der ganzen Reihe der Statuen sitzt der Mann auf einem *chend* genannten Sessel mit gebogenen Holzstützen von einer Form, die später nicht mehr üblich ist.

Die ganze Reihe dieser Statuen<sup>2)</sup> wird zusammengehalten durch eine unbeholfene Ausführung, die sie als archaische Arbeiten charakterisiert. Aber auch durch das Vorhandensein so gut wie aller Momente des strengen ägyptischen Stils, vom Gesamtaufbau bis in kleine Einzelheiten hinein. Ein gemeinsamer Zug ist ferner die Armhaltung, die uns zuerst bei König Chasechemui begegnete, dann aber, gleich unendlich vielen Gedanken der ägyptischen Kunst und Religion, auf Privatleute übertragen wurde: die rechte Hand liegt auf dem Oberschenkel, die linke wird unterhalb der Brust wagerecht angelegt. Diese Armhaltung tritt sowohl bei Männern wie bei Frauen auf, sie reicht in die dritte Dynastie hinein, verschwindet aber in der vierten gleichzeitig mit dem Aufschwung der ägyptischen Plastik zur letzten Höhe, auf der die Hände anders gelegt werden.

Jede Statue der Reihe bringt irgend etwas Besonderes, in dem leise Abweichungen von dem Schema liegen, das später herrscht; meist allerdings Vorbereitungen auf den nach wenigen Generationen vollendeten Ausdruck des künstlerischen Wollens. Turin 3065<sup>3)</sup> gibt eine Frau, auf dem beschriebenen Sessel sitzend, also im Gegensatz zu den Frauen des Alten Reichs, die mit herabhängenden Händen zu stehen pflegen, selbst wenn der Gatte sitzt. Der sitzende Mann in Neapel<sup>4)</sup> trägt ein langes Gewand bis zu den Waden und eine Perücke, die den Kopf einschließlich der Ohren verhüllt. Dem Londoner Kapitän Aperanchu<sup>5)</sup> ist ein Beil in die Hand gegeben, das er schultert; der vornehme Ägypter der Folgezeit würde ein solches Gerät verschmäht und den Figuren von Dienern und Arbeitern überlassen haben. Ebenso ungewöhnlich ist es freilich, daß ein Mann die Hände auf dem Schoß faltet, wie es der Pariser

<sup>1)</sup> Steindorff in Zeitschr. ägypt. Spr. 56, 1920, 96 mit Taf. 7. — Jetzt Berlin 21839 = unsere Tafel 29 a nach neuer Aufnahme.

<sup>2)</sup> Capart, Recueil de monum. égypt. pl. 2—3, 51. Capart, Débuts 18, 72 ff., Fig. 181 ff. Capart, Origines, pl. 15. Pleijte in Verh. 7. Oriental. Kongr. 1888. Wiedemann in Orientalist. Lit. Ztg. 1, 1898, 269; 4, 1904, 41. v. Bissing, Denkm., Text zu Taf. 1—6.

<sup>3)</sup> Capart, Débuts 18, 172, Fig. 181. Maspero, Kunst, Abb. 139.

<sup>4)</sup> v. Bissing, Denkm., Taf. 3. Fechheimer, Kleinplastik 2. Schäfer, Propyl.-Kunst 216. Curtius, Antike Kunst, Abb. 60.

<sup>5)</sup> British Museum 70a. Raymond Weill, Les monuments égypt. de la 2 et 3 Dynastie, 1908, pl. I. Budge, Egyptian Sculpture (1913). . . . Schäfer, Prop.-Kunst 217. — Der Name des Mannes wird von Dr. Hall Bethmes gelesen; vgl. seine Veröffentlichung der Inschrift in Hieroglyphic Inscriptions of the British Museum.

Nezem-anch tut<sup>1)</sup>. Derselbe Mann ist in einer schönen Leidener Statue aus schwarzem Granit<sup>2)</sup> mit dem Pantherfell dargestellt, wie es später der Hohepriester von Heliopolis trägt. Der Oberjäger Meten<sup>3)</sup> steht schon auf der Grenze von der dritten zur vierten Dynastie und läßt die bevorstehende Entwicklung ahnen, die zu feststehenden Typen, aber auch zur feinsten Ausgestaltung des individuellen Gesichts führt. Noch enger sind die Statuen des Pariser Ehepaares Sepa und Nes<sup>4)</sup> mit den Arbeiten des Alten Reiches verwandt; so eng, daß man berechtigt wäre, sie von unserer Reihe abzulösen, mit der sie aber durch einige Einzelheiten zusammenhängen. Die Haltung des bei beiden wachrecht vor den Leib gelegten linken Armes ist bei dem Manne dadurch begründet, daß die Hand einen langen Stab hält; freilich sollte der Stab eigentlich weit weg vom Körper vorgesetzt sein, und so hat man später Holzfiguren hingestellt, bei denen das Material das Lösen leicht gestattete<sup>5)</sup>. Bei der Frau, die ihre Genossin in einer Brüsseler Dame mit dem gleichen Frauengewand und der gleichen dreiteiligen Perücke des Alten Reiches hat<sup>6)</sup>, geben ein Dutzend Armringe jedem Handgelenk eine plumpe Häufung, die man später vermeidet.

Von Frauenfiguren ist im letzten Absatz schon mehrfach die Rede gewesen. Ihnen ist gemeinsam, daß die Beine geschlossen gehalten werden; hier wird eine Haltung zum Gesetz, von der die naive sinnfrohe Urzeit unbedenklich abgewichen war. Wenn Männer wie Frauen beim Kneten in Ton oder beim Schnitzen in Elfenbein in vorgeschichtlicher Zeit meist mit geschlossenen Beinen hingestellt worden sind, so wird das zunächst durch das Material an die Hand gegeben, wie ein Blick auf die freieren Formen der Zeichnung lehrt. Die weitere Entwicklung führt dann dazu, bei der Frau die Beine geschlossen zu lassen, bei dem Mann sie aber zu lösen durch Vorsetzen des linken Fußes. Der Typus des schreitenden Mannes, wie ihn das Alte Reich liebt, ist als solcher der vorgeschichtlichen Zeit noch unbekannt. So bleibt die Frauengestalt gleichartiger in der Entwicklung von der vorgeschichtlichen zur geschichtlichen Zeit, z. B. auch in der eben erwähnten Armhaltung (linker Unterarm unterhalb der Brust angelegt), die bei Frauenfiguren der Urzeit aus Elfenbein mehrfach auftritt. Man muß allerdings davon absehen, daß gerade bei Elfenbeinfiguren die Füße oft nicht ausgearbeitet sind, so daß die Gestalt unten wie ein Pfahl endet<sup>7)</sup>.

Einzelstatuen von Frauen sind im Alten Reich zunächst ziemlich selten. Die Frau erscheint eigentlich nur als Seitenstück zum Mann, dessen Darstellung

<sup>1)</sup> Louvre A 39: Weill, 2.—3. Dyn., pl. 2.

<sup>2)</sup> Leiden D 93: Boeser, Beschrijving egypt. afdeeling I, pl. 4. Capart, Recueil de monum. égypt., pl. 3. Fechheimer, Plastik, Taf. 14—15. — Vgl. die ähnliche Leidener Statue D 94: Boeser, Taf. 3 und Fechheimer, Kleinplastik, Taf. 4—5. Schäfer, Bilder 23, 9. Curtius, Antike Kunst, Abb. 65.

<sup>3)</sup> Berlin 1106: Lepsius, Denkm. II 120. Fechheimer, Kleinplastik 6—7.

<sup>4)</sup> v. Bissing, Denkm., Taf. 5. Capart, Débuts 18, 176, Fig. 183. Schäfer, Bilder 23, 8.

<sup>5)</sup> Z. B. der berühmte Dorfschulze in Kairo (v. Bissing Denkm. 11). Ebenso ein Namenloser in Hildesheim Nr. 1106.

<sup>6)</sup> Capart, Débuts 18, 173, Fig. 182. Maspero, Kunst, Abb. 140.

<sup>7)</sup> Capart, Débuts 18, 76ff., Fig. 115—121.



sie sich anfügt. Ehepaare in Stein sind noch in der 4. Dynastie meist so gearbeitet, daß der Mann und die Frau gesondert, aber in gleicher Größe gehauen werden, und man beide nebeneinander aufstellen kann<sup>1)</sup>. Allmählich entsteht die aus einem einzigen Block gehauene Gruppe der nebeneinander sitzenden Ehegatten<sup>2)</sup>. Dabei steht die Frau zuweilen selbständig neben dem sitzenden Manne, so stark getrennt von ihm, daß sie im Sockel wie im Rückpfeiler von ihm abgerückt ist, obwohl sie ihren Arm von hinten auf seine Schulter legt<sup>3)</sup>.

So frei und ungebunden sich auch manche vorgeschichtliche Figur aus Ägypten gegeben hatte, in vielen von ihnen schlummert doch schon etwas von der Gesetzmäßigkeit, die sich später herausbildet. Der Aufbau, den Lange als „Gesetz der Frontalität“ zuerst erkannt und Schäfer neuerdings als „Richtungsgradheit“ verbessert hat, ist bei mancher vorgeschichtlichen Gestalt schon vorhanden. Man könnte also auch der vorgeschichtlichen Zeit gute Beispiele für die Züge entnehmen, aus denen der ägyptische Stil besteht. Aber ebenso wichtig ist für uns die Feststellung, daß die Plastik der Urzeit allen den Gesetzen noch nicht unterworfen ist, die in den Bildhauerschulen der dynastischen Zeit für die Komposition, Gliederung, Bewegung, Fleischbehandlung u. a. m. galten. Die kindliche Phantasie des urzeitlichen Menschen erlaubt sich Seitensprünge von solcher Ungebundenheit, daß die Künstler der Pharaonen sie als formlose Unschönheit empfinden mußten. Standen sie doch im Bann der Überlieferung, die ihren Erfindungen enge Grenzen steckte und jeden Ausdruck auf das wohlanständige Maß herabdämpfte. In künstlerischer Hinsicht waren sie in ungünstigerer Lage als ihre urzeitlichen Vorgänger, die in ihren Figuren, in denen doch gewiß vorwiegend Vornehme dargestellt sind, viel leichter dem Einfall des Augenblicks nachgeben durften, ohne sich allzu stark in Abhängigkeit von der Schulweisheit begeben zu müssen.

### DIE BILDUNG DES FESTEN STILS IN ÄGYPTEN.

Wir haben die Plastik der Ägypter nunmehr bis an die Stufe herangeführt, in der sie völlig in die Bahn des ägyptischen Stils gerät und für ihre ganze Lebenszeit in ihm bleibt. Die Folge der Formen, — von einer „Entwicklung“ kann man eigentlich nicht sprechen — die wir von den frühesten Anfängen her sich abwickeln sahen, barg eine Fülle verschiedenster Motive. Der Vorgang vom Anfang bis zum Ende der vorgeschichtlichen Zeit lief darauf hinaus, daß Ideen und Formen bei den Plastikern kamen und gingen, daß sie wechselten an Häufigkeit und Stärke. Viele Einfälle wurden im Laufe der Zeit unterdrückt, andere gefördert und häufiger angewendet. Schließlich sehen wir einige von ihnen die stärkste Lebenskraft in sich tragen in dem Augenblick, in welchem der

<sup>1)</sup> So Rahotep und Nofret aus Medum in Kairo, vgl. S. 70 Anm. 1; Ehepaar in Hildesheim 417—418: Denkm. des Pel.-Mus., Abb. 8.

<sup>2)</sup> v. Bissing, Denkm., Taf. 4.

<sup>3)</sup> Gruppe in Hildesheim Nr. 1: Denkm., Abb. 10. Bruchstück in Kairo: v. Bissing, Denkm., Textabb. zu Taf. 4.





a



b



c



d

a Zwei kolossale Statuen des Gottes Min von Koptos. — Reliefs am Bein: c von der Statue a, d von der Statue b.





a



b



c



d

a-b Zwei flache Figuren von Nilpferden: a aus Granit, b aus Schiefer.

c Ausschnitt aus der Schieferpalette mit der Löwenjagd.

d Abdruck eines Rollsiegels mit dekorativer Wiederholung eines Namens.





ägyptische Stil festgelegt wird. Gewiß ist es bis zu einem gewissen Grade Zufall gewesen, welche Formen damals in die Festlegung des Stils hineingedrängt wurden. Es hat von örtlichen und persönlichen Verbindungen, die gerade gegeben waren, abgehangen, welche Formen als Stilkunst anerkannt wurden. Es hätten ebenso gut andere Formen sein können, wenn diese nur in jenem Augenblick in der Hand der maßgebenden Künstler gewesen wären. Wir haben aber mit der Tatsache zu rechnen, daß es nur eine bestimmte Auswahl aus der Fülle der Erfindungen der vorgeschichtlichen Plastik gewesen ist, die den Weg in den ägyptischen Stil gefunden hat.

Die Bildung des ägyptischen Stils stellt sich uns also als ein Verfahren dar, daß eine willkürliche Auswahl bestimmter Formen, Linienführungen und Flächengestaltungen in sich schließt. Darüber hinaus und unabhängig davon liegt natürlich auch eine rein künstlerische Gestaltung vor, die das persönliche Werk von Männern mit besonders vertieftem Empfinden gewesen ist und die als intuitive Schöpfung feinsten Art gewürdigt werden muß. Diese rein künstlerische Leistung ist letzten Endes auch im Verständnis Sache des Empfindens, und ich verzichte auf das Bemühen, sie in Worte fassen zu wollen. Es handelt sich hier für mich in erster Linie um eine Erkenntnis der sachlichen Einzelheiten des Vorganges.

Die angedeutete Auswahl, auf der die Herausarbeitung des ägyptischen Stils erfolgte, ist mit bewußter Absicht geschehen. Sie bedingt es, daß damals beiseite geschoben wurde, was nicht im Sinne der maßgebenden Richtung lag. Sie ist nur verständlich als das Werk einer Schule, die auf allen Gebieten der Kunst arbeitete. Wir sehen ja ungefähr gleichzeitig neben der Plastik auch in der Zeichnung und im Kunstgewerbe den Schritt vollzogen, den die Stilbildung forderte. Diese Schule muß von hervorragender Bedeutung gewesen sein, und ihr müssen Köpfe angehört haben, die in allen künstlerischen Arbeiten zu Hause waren. Sie müssen auch die äußere Macht besessen haben, um ihre Formengebung durchzusetzen gegen andere Zentren des Landes, in denen man nicht in der gleichen Weise arbeitete. Die Heranziehung der politischen Geschichte Ägyptens wird es uns erleichtern, den Punkt ausfindig zu machen, von dem die Strahlen ausgegangen sind, unter deren Glanz alle anderen Sterne verblichen. In der vorgeschichtlichen Zeit sehen wir an ein paar Stellen in Oberägypten Werke von einer künstlerischen Höhe entstehen, die wir für die gleiche Zeit an anderen Orten nicht belegen können. Es mag sein, daß das Delta, aus dem uns wenig Denkmäler erhalten sind, andere Zentren mit ähnlichen Leistungen besessen hat, wenn wir aus der späteren Zeit zurückschließen dürfen. Memphis hat damals schon bestanden, wenn auch als Landeshauptstadt erst seit dem Beginn der ersten Dynastie, und vielleicht auch dann noch nicht von überragender Bedeutung.

Die entscheidenden Entwicklungen auf künstlerischem Gebiete haben sich im Laufe der ersten, zweiten und dritten Dynastie vollzogen. Damals ist Memphis vielleicht nicht immer die erste Stadt des Reiches gewesen, in der sich jeder Einfluß vereinigte. Aber gerade in der zweiten und dritten Dynastie,



in der die letzten Folgerungen für die Formung des ägyptischen Stiles gezogen werden, wird Memphis immer bedeutungsvoller. Die dortigen künstlerischen Arbeiten, die zunächst noch in vielen Fasern zusammenhängen mit der hinter ihnen liegenden Folge vorgeschichtlicher Werke, gewinnen eine Form, in der das eigentliche Wesen des ägyptischen Stils schon klar zutage liegt. Die Schule von Memphis scheint es gewesen zu sein, die, erfolgreicher als andere in Oberägypten und im Delta, die ihr eigenen Erfindungen und Formengebungen in den ägyptischen Stil hineintrug. Es kann nicht nur politische Gründe haben, wenn mit dem Emporkommen von Memphis und der Durchsetzung der memphitischen Kunst die Arbeiten in anderen Städten Oberägyptens und des Deltas zu provinziellen Leistungen herabsinken. Es ist selbstverständlich, daß die steigende Macht der Reichshauptstadt immer größere Aufgaben und stets die besten Künstler an sich zog. Aber wir haben es für die Bildung des ägyptischen Stils mit einer Zeit zu tun, in der die Provinzstädte an Macht nicht geringer gewesen sind, als die noch junge Hauptstadt. Da scheinen, so sehr man auch zugeben wird, daß die Tendenzen der Residenz Mode geworden sind, doch große geistige Kräfte und bedeutende Künstler am Werke gewesen sein. Ihnen haben wir es zu danken, wenn die ägyptische Plastik zu einer künstlerischen Höhe der Wirkung gesteigert wurde, die bis dahin weder innerhalb noch außerhalb Ägyptens von irgend jemandem erreicht worden war. Sie tragen aber auch die Verantwortung dafür, daß so viele Erfindungen einer jugendlichen Phantasie, so lebendig bewegte Formen und eine so reiche Mannigfaltigkeit der vorgeschichtlichen Plastik verloren ging.

Die Beobachtung der Bildung des ägyptischen Stils ist für die gesamte Kunstgeschichte von besonderer Wichtigkeit, weil wir sonst niemals auf der Erde in so deutlicher Weise ein Volk in einem Augenblick beobachten können, in dem es aus sich selbst heraus ohne fremde Einwirkung seinen künstlerischen Stil festlegt. Das Entscheidende ist die Grundlage des eigenen Kunstbesitzes. In anderen Ländern sehen wir wohl auch eine Stilbildung sich vollziehen, aber wie es scheint, überall auf fremden Grundlagen. In Nordeuropa wirkt im frühen Mittelalter der römische Einfluß bestimmend fort und bewirkt in den Jahrhunderten, in denen der europäische Kunststil sich dort bildet, eine Abkehr von den vorhergehenden einheimischen Arbeiten. In Indien und in China hat man durchaus eigenartige Formen für die Kunst des Landes gefunden, aber sie haben sich erst entwickelt, als die griechische Formensprache Eingang gefunden hatte. In Amerika liegt es vielleicht ähnlich wie in Ägypten; aber wir kennen sowohl die Geschichte wie die künstlerischen Höhenpunkte der amerikanischen Kunst noch zu wenig, um hier sichere Folgerungen ziehen zu dürfen.

Ein interessanter Zug in der Bildung des ägyptischen Stils ist es, daß das Tempo auf den verschiedenen Gebieten nicht das gleiche war. Und zwar eilte die Plastik der Zeichnung voran. Die großen Statuen des Min aus Koptos (Tafel 30 a—b) geben in der ersten Dynastie, der sie angehören mögen, schon einen gebundenen Stil und eine geschlossene Wirkung durch den strengen Auf-



bau, der die später fortlebende Form des sog. Mumienleibs zeigt. Auf den Körper des Gottes sind an allen drei erhaltenen Statuen Zeichnungen von Muscheln, Elefant, Rind, Hyäne und Gaustandarten mit dem Zeichen des Min angebracht (Tafel 30 c—d)<sup>1)</sup>, ausgeführt in einer altertümlichen Umrißzeichnung, die durch Herausschneiden der umliegenden Fläche den Charakter von Relief erhalten hat. Diese Bilder sind noch nicht in ägyptischem Stil gezeichnet, vielmehr nach vorgeschichtlicher Weise ungewöhnlich komponiert.

Derselbe Gegensatz liegt bei der oben erwähnten Schieferstatue des Königs Chasechemui (Dyn. 2) aus Hierakonpolis<sup>2)</sup> vor. Diese Plastik selbst ist ein starker Fortschritt in der Richtung auf den ägyptischen Stil zu; sie zeigt schon im Ganzen wie in den Einzelheiten die charakteristischen Kennzeichen der späteren Zeit mit ihren festen Formen. Aber die eingeritzten Zeichnungen am Sockel<sup>3)</sup> sind noch völlig „stillos“ und von einer erstaunlichen Freiheit und Ungebundenheit der Bewegung. Dargestellt sind fallende und am Boden liegende Männer, ohne Bekleidung, eine Andeutung von Haar oder Gesichtszügen, aus denen man auf ihre Herkunft schließen könnte. Sie werfen Arme und Beine seitwärts nach allen Richtungen, der Rumpf ist bald von vorn, bald von der Seite gesehen. Keine Regelmäßigkeit macht die Gestalten einheitlich, im Gegenteil: jede Stellung des Körpers ist zugelassen und findet ihre Wiedergabe mit guter Beobachtung der Natur. Da ist keine Spur von den Gesetzen der ägyptischen Zeichnung, nach denen die Schultern nur von vorn, und unterhalb des Rückens die ausladende Linie des Gesäßes von der Seite gesehen werden darf. Der Sinn der Zeichnung ist aus späteren Statuen von Pharaonen wohlbekannt, an deren Sockel Vertreter der unterworfenen Völker dargestellt sind, entweder als gefesselte Männer mit hieroglyphischer Beischrift, oder als Stadtmauer mit dem Namen darin und dem Bilde eines Bewohners darauf. Die abstrakteste Wiedergabe des Gedankens besteht in neun Bogen unter den Füßen des Königs; sie symbolisieren die Neun-Bogen-Völker, die urzeitlichen Feinde in der Umgebung der Ägypter.

Eine weitere Probe auf die Gleichzeitigkeit der Stilbildung auf verschiedenen Gebieten gibt der Vergleich zwischen Rundbildnerei und Schrift. Die Hieroglyphen werden von den Ägyptern in der vorgeschichtlichen Zeit als eine scheinbar ungeordnete Bedeckung der Fläche mit Schrift gezeichnet, sodaß der Leser erst mit einer gewissen Mühe, und nicht immer mit Sicherheit, die zusammengehörigen Zeichen von den umstehenden ablösen muß; dabei läuft die Schriftrichtung im allgemeinen senkrecht (Tafel 31 d)<sup>4)</sup>, aber keineswegs immer einheitlich. Im Alten Reich hat die Schrift auf den ägyptischen Denkmälern eine erhöhte dekorative Bedeutung erhalten, und deshalb ordnet man sie in Zeilen

<sup>1)</sup> Tafel 30 c—d nach neuen Aufnahmen.

<sup>2)</sup> Vgl. S. 76 Anm. 4.

<sup>3)</sup> Wiedergegeben bei Quibell, Capart und v. Bissing.

<sup>4)</sup> So auf der Inschrift des Rollsiegels Berlin 18057, die in Tafel 31 d nach der Abrollung in eine weiche Masse wiedergegeben ist. Die Inschrift hat durch die abwechselnde Wiederholung zweier Fassungen des Namens eines Mannes dekorative Wirkung.

an, die meist durch Linien voneinander getrennt werden. Der Gegensatz zwischen der vorgeschichtlichen und der geschichtlichen Zeit besteht also darin, daß erst mit dem ägyptischen Stil die Gliederung in Zeilen durchgeführt wird und daß, je länger desto mehr, die Schrift wie ein ornamentaler Schmuck verwendet wird. Es ist nun charakteristisch, daß die fröhdynastischen Statuen die Schrift in rückständiger Anordnung zeigen. Trennungslinien fehlen fast überall, die Zeilen sind nicht voneinander abgesetzt, und wenn auch das Schriftfeld gelegentlich zusammengefaßt ist, so bilden die Zeichen doch eine geschlossene Masse, deren Gliederung nicht ohne weiteres in die Augen springt.

An bestimmten Stellen bleibt übrigens die unregelmäßige Anordnung der Schrift auch später Sitte, z. B. bei den Bildern und Hieroglyphen um den Opferisch herum, an dem der Tote schmausend sitzt<sup>1)</sup>. Hier macht die Gruppierung zuweilen noch einen vorgeschichtlichen Eindruck, während die Darstellung des Grabherrn durchaus in streng gebundenem Stil erfolgt ist. Auch auf Statuen des Alten Reichs sieht man häufig, daß die Hieroglyphen unsorgfältig angeordnet sind und einen stilistisch schlechten Eindruck machen gegenüber der vollendet aufgebauten Rundfigur selbst.

---

Es war meine Absicht, die Zeichnung (Malerei und Relief) mit ihren interessanten Kompositionen und Linienführungen in ähnlicher Weise wie die Plastik zu behandeln. Doch bin ich gezwungen, hier abubrechen. Ich hoffe, die übrigen Gebiete der vorgeschichtlichen Kunst in Ägypten später darstellen zu können, wenn die Ergebnisse lohnend erscheinen.

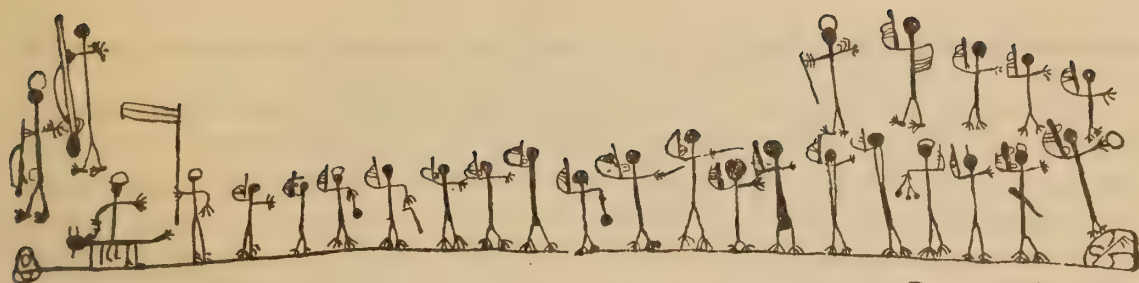
---

<sup>1)</sup> Z. B. bei den Grabplatten Hildesheim 2145 (Denkm. Pelizaeus-Museum S. 60, Abb. 13—14) und mehreren ähnlichen Stücken im Museum der University of California in Berkeley bei San Francisco, die ich aus der bevorstehenden Veröffentlichung von Professor Lutz kenne; die schönste dieser Platten ist wiedergegeben bei: Klebs, Reliefs des Alten Reichs, 1915, Abb. 5 = 104.

*ETHNOGRAPHISCHE KUNST*  
*ART ETHNOGRAPHIQUE*  
*ETHNOGRAPHICAL ART*  
*ARTE ETNOGRÁFICO*  
*ARTE ETNOGRAFICA*







*Pesa mbili.*

*Marchordnung der Weulesthen Karawane.*

## OSTAFRIKANISCHE EINGEBORENEN-ZEICH- NUNGEN

PSYCHOLOGISCHE EINBLICKE IN DIE KÜNSTLERSEELE DES  
NEGERS

Von K. WEULE-Leipzig

Mit 10 Tafeln und 2 Textabbildungen

### 1. Die Gewinnung des Materials.

Die auf den beigegebenen Tafeln niedergelegten Zeichnungen gehören zu den Sammelergebnissen der Expedition, die ich 1906 im Auftrage der Landeskundlichen Kommission des Reichskolonialamts im Süden Deutsch-Ostafrikas durchgeführt habe. Näheres über dieses Unternehmen bringen das Ergänzungsheft I zu den „Mitteilungen aus den deutschen Schutzgebieten“, „Wissenschaftliche Ergebnisse meiner ethnographischen Forschungsreise in den Südosten Deutsch-Ostafrikas“, Berlin 1908, und das bei F. A. Brockhaus im selben Jahr erschienene Buch „Negerleben in Ostafrika“ (2. Auflage 1909). In dem erstgenannten Werk ist auf die Zeichenkünste der Eingeborenen gar nicht, im „Negerleben“ im allgemeinen nur in Gestalt von Kapitelleisten und auf einigen Textseiten Bezug genommen. Ich habe während der langen Jahre die Veröffentlichung meines reichen Beobachtungsmaterials mehrfach geplant, doch hat mich einesteils ein gerütteltes Maß sonstiger Arbeit, sodann aber die zeitweilige Abkehr des allgemeinen Interesses von dem Kapitel primitive Kunst davon abgehalten. Jetzt, wo dieser Gegenstand im Anschluß an die expressionistische Bewegung von neuem in den Vordergrund kunstwissenschaftlichen Interesses getreten ist, halte ich den Zeitpunkt zum Veröffentlichen um so mehr für gekommen, als IPEK, das „Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst“ den denkbar besten Resonanzboden für derartige Klänge abzugeben geeignet ist.

Mein Verfahren war das gleiche, wie es bereits 1888 Karl und Wilhelm von den Steinen unter den Indianervölkern am Schingu im Herzen von Brasilien angewendet hatten<sup>1)</sup>, und wie es auch Koch-Grünberg auf seinen unterschiedlichen Reisen im Amazonasgebiet anzuwenden gewohnt gewesen ist.<sup>2)</sup> Man drückt dem Eingebornen Bleistift und Skizzenbuch oder auch ein loses Stück Papier in die Hand und läßt ihn seinen künstlerischen Neigungen und Fähigkeiten folgen.

<sup>1)</sup> Vgl. K. von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasilens, Berlin 1894.

<sup>2)</sup> Dr. Koch-Grünberg, Anfänge der Kunst im Urwald, Berlin 1905.

Das heißt, so einfach liegt die Sache in der rauen Praxis wohl nirgends, nicht einmal bei den malfreudigen Indianern, wie Koch-Grünberg in der Einleitung zu seinen „Anfängen“ ausdrücklich hervorhebt. Bei den nach allgemeiner Anschauung durchaus unkünstlerischen Ostafrikanern hieß es in allen Fällen, wo es sich um unberührte Naturkinder handelte, erst eine nachhaltige Scheu und Zurückhaltung überwinden, bevor der Mann den ersten Strich riskierte. Noch heute, nach bald 20 Jahren, höre ich das verlegene oder gar verschämte „Sijui, ich kann es nicht“, so oft ich an einen meiner Träger oder einen andern „ungebildeten“ Mann aus dem Innern mit dem Ansinnen herantrat, seine Kunst zu offenbaren. Es bedurfte einer durchaus individuellen Behandlung, die Leute aus ihrer Zurückhaltung herauszubringen und ihr Vertrauen zu sich selbst zu wecken. Hatte der einzelne dann aber Blut geleckt, so war sein Eifer nicht mehr zu zügeln; er zeichnete, was ihm zeichnenswert erschien und so oft es die Gelegenheit erlaubte. Ich hatte eine ganze Reihe von Skizzenbüchern und viele Einzelblätter zum Verteilen mitgenommen; es hätten aber von beiden doppelt so große Massen sein können, so sammelten sich im Laufe der Zeit die Proben dieser mehr oder minder ursprünglichen Kunst.

Dieses „mehr oder minder ursprünglich“ bezieht sich auf die Vorbildung meiner Gewährsleute. Der Bewohner der Küste selbst, den wir mit dem Sammelnamen Suaheli bezeichnen, hält sich für den Träger aller Kultur und Zivilisation überhaupt; jeder aus dem Innern Stammende — und liege dieses Innere auch nur eine Meile landeinwärts — ist für ihn ein Schensi, ein dummer Bauer, ein unbeleckter Wilder. Dieses Schensitum steigert sich in seinen Augen um so mehr, je tiefer das Innere von Daressalam oder Tanga oder Kilwa oder Lindi oder Mikindani nach Westen zu abliegt. Da die Mehrzahl meiner Träger aus Unyamwesi und den übrigen Gebieten östlich vom Tanganyika, etliche sogar von dessen Westufer stammten, stellten sie sozusagen den Inbegriff alles Schensitums dar.

Sie waren in der Tat ausnahmslos völlig unbeleckte Naturburschen, Träger aus Vererbung und aus Neigung, wie es damals für die Mehrzahl der jungen Leute aus jenen weiten Gefilden die Regel war. Einen Bleistift hatte bis dahin noch keiner von ihnen in der Hand gehabt. Ihre Kunstwerke lassen das ausnahmslos ganz unverhüllt erkennen.

Eine zweite Kategorie von Gewährsleuten stellte meine Schutztruppe. Mein Arbeitsgebiet, das Makondeplateau und die Gegend westlich davon, soweit sie bewohnt war, lag im Bereich des sog. Majimajiaufstandes von 1905 und 1906, jener den ganzen Süden der Kolonie aufrüttelnden Bewegung, die ihren Namen Zaubewasseraufstand (Maji = Wasser) daher führt, weil die für ihren Einfluß fürchtenden Zauberer und Häuptlinge ihren Gläubigen vorredeten, sie seien durch über sie hingesprenktes Zaubewasser unverwundbar geworden. Maji-Maji! war der Schlachtruf der Angreifenden. Für mich hatte der Aufstand die Folge, daß das Gouvernement mir ein Dutzend unter einem kommandierenden Gefreiten stehende Askari mitgab, die etwa 10 verschiedenen Stämmen Ostafrikas angehörten, während der Rest aus altgedienten Sudanesen bestand.





1. Wandmalereien in Ntshitschira. Weule phot.



2. Wandmalerei bei Okundonde. Weule phot.



3. Wandmalerei bei Ndengenamadi. Weule phot.



Alle waren prächtige treue Burschen, die ihr tägliches Pensum Exerzierreglement mit einer Hingebung erledigten, die selbst einem altgedienten deutschen Soldaten bewunderungswürdig erschien. Mit dem Zeichenstift hatte indessen noch keiner irgendwelche Berührung gehabt.

Die dritte Gruppe bildete meine Dienerschaft; die beiden Boys Moritz und Kibwana und der Koch Omari. Moritz galt, wie schon sein deutscher Spitzname andeutet, in Daressalam als ein durchtriebener Geselle, mit dem ich, wie seine früheren weißen Herren wohlwollend meinten, schon noch meine Erfahrungen machen würde. Er stand im Ruf, etwas Deutsch zu können, doch habe ich davon ebensowenig bemerkt wie von dem Zeichenunterricht, den er in einer Regierungsschule genossen haben sollte. Kibwana war ein Sklave vom Stamme der Wassegedju. Er stammte aus Pangani, war unglaublich faul und dumm, unterlag aber wohl gerade aus diesem Grunde nicht jener eingangs erwähnten Scheu vor dem Ungewohnten, sondern schmierte ohne jedes Besinnen darauf los, sobald er das erste Papier in die Hand bekam. Omari war ein Bondeimann aus dem äußersten Nordosten der Kolonie, ein Pisch, d. h. Koch, den man bei seinen Künsten lieber nicht unter den Augen hatte, um nicht den Appetit zu verlieren, der dafür aber so verworrene Erklärungen für seine zeichnerischen Kunstwerke vorbrachte, daß ich beides kaum je verstanden habe.

Die letzte Gruppe endlich bildeten die Eingesessenen des jeweiligen Bezirks, wo ich infolge längeren Aufenthaltes in engere Fühlung mit den Eingebornen kam. Es waren Suaheli aller Schattierungen, Makua, Wayao, Makonde, Wangoni, kurz Vertreter der Hauptstämme, die den Südosten unseres einstigen Gebietes bevölkern. Gleich der erste von ihnen, ein Makuamann namens Barnabas, gab mir psychologisch schwere Rätsel auf, bis die unerwartete Lösung kam. Er war, wie sich herausstellte, der einzige im afrikanischen Sinn wahrhaft Gebildete unter allen meinen Gewährsleuten, hatte sichtlich einigen Zeichenunterricht genossen und schriftstellerte sogar, wie behauptet wurde, für die 1905 in Daressalam erscheinende Suahelzeitschrift Kiongoni (Der Führer). Wenn ich den größten Teil seiner Zeichnungen trotzdem bringe, so geschieht das aus dem sicheren Gefühl heraus, daß das Bild von den Erscheinungen, wie es sich ein solcher gewissermaßen in Zwitterstellung befindlicher Eingeborner macht, für uns doppelt interessant sein muß. Deutsch sprechen konnte er übrigens gar nicht, seine Sprachkenntnisse reichten vielmehr nur zu kurzen deutschen Unterschriften unter seine Bilder.

Mein Bestreben war von vornherein auf die psychologische Ergründung der Motive und Gedankengänge meiner Künstler gerichtet; ich hielt zu dem Zwecke streng darauf, daß mir jeder seine eigenen und nicht etwa fremde Zeichnungen vorlegte. Ein Wort ergab dabei das andere, und am Schlusse der meist recht eingehenden Unterhaltungen konnte ich in der Regel mit gutem Gewissen feststellen, warum der Mann ein Tier, ein Porträt, einen Vorgang gerade so ausgeführt, was ihn dazu getrieben und was er sich dabei gedacht habe. In dem unausgesetzten Verkehr mit den Schwarzen, der für eine ethnographische Expedition ja Vorbedingung war, sind mir diese Stunden künst-



lerischer Eigenbekenntnisse in angenehmster Erinnerung geblieben. Selbstverständlich verließ mich keiner dieser Künstler, ohne ein kleineres oder größeres Bakschischi, ein paar Heller oder den Bruchteil einer Rupie als Belohnung erhalten zu haben.

## 2. Der Gesamteindruck.

Die Wahl der Gesichtspunkte, mit denen man an ein so mannigfaltiges, von so vielen Gewährsleuten zusammengebrachtes Material herantreten kann, ist nicht leicht. Das Nächstliegende ist die nach den Künstlern geordnete Betrachtung, wie sie z. B. Koch-Grünberg in seinen „Anfängen“ im großen und ganzen durchgeführt hat; sie kann möglicherweise sogar schon in diesen Tiefen Künstlerindividualitäten zutage treten lassen. Bei Barnabas ist das der Fall; er verdient denn auch eine Sonderbetrachtung. Wenn ich das Verfahren hier gleichwohl nicht verallgemeinere, so liegt das daran, daß Technik, Stil und Auffassung sich bei allen Gewährsleuten zu sehr gleichen oder doch ähneln. Der andere Gesichtspunkt wäre der nach Objektkategorien: Tier zu Tier, Porträt zu Porträt, Genrebild zu Genrebild, historischer Vorgang zu historischem Vorgang. Er hat den großen Vorzug, das psychisch Gemeinsame ganz von selbst hervorzuheben. Ihn hier ausschließlich durchzuführen, scheitert an der zu großen Mannigfaltigkeit der mir gewordenen Auskünfte. Gleichwohl soll er gewissermaßen das Leitmotiv bilden.

Eins wird dem Beschauer schon bei einem selbst flüchtigen Durchblättern der Tafeln auffallen. Das ist das gänzliche Fehlen des Ornamentes. Den Kenner ostafrikanischer Ethnographie wird das nicht überraschen; der ganze Osten des Erdteils ist nüchtern im Gegensatz zu großen Teilen des Westens, was ein Gang durch die afrikanischen Sammlungen eines größern Völkerkundemuseums immer von neuem erhärtet. Woher das kommt, ob die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts fast zum ethnologischen Axiom gewordenen räumlichen Beziehungen Westafrikas zu Indomelanesien wirklich zu Recht bestehen, oder ob die wesentlich verschiedenartige Naturausstattung die Grundursache bildet, wage ich nicht zu entscheiden. Tatsache ist, daß ein einziger unter allen meinen Gewährsleuten einmal den schwachen Versuch gemacht hat, ein Ornament zu zeichnen, und auch da bedurfte es erst heftigen und langen Zuredens.

Es handelte sich um das Dekor meiner Reiseflasche. Das war eine tönernerne, poröse, etwa 1 Fuß hohe Kugelamphore indischer Herkunft, die ihren ständigen Platz auf dem Haupt eines baumlangen, wegen eines früheren Armschusses schwereren Lasten nicht gewachsenen Mnyamwesi hatte. Infolge ihrer Porosität wurde ihr Inhalt um so kühler, je heißer die afrikanische Sonne auf sie herniederbrannte. Sie trug Reihen stilisierter Blumenrosetten und Girlanden von solchen, war aber zum Schutz gegen Bruch dick mit Kokosstricken umwickelt. Sei es, daß diese Umwicklung und das dadurch verhinderte genauere Studium der Muster selbst, sei es, daß die Ungewohntheit pflanzlicher Motive das Hemmnis bildete — das Ergebnis war jedenfalls, daß die Wiedergabe so gänzlich un-

verständlich blieb, daß ich mir ihre Reproduktion hier aus guten Gründen versagen muß.

Ich habe längst nicht mein gesamtes Material auf den beifolgenden zehn Tafeln vereinigt; dann hätten deren 15 oder 20 kaum gereicht. Aber die getroffene Auswahl reicht völlig aus, den Charakter ostafrikanischen Künftler-tums mit beruhigender Sicherheit beurteilen zu können, um so mehr, als die Auswahl gerade das enthält, wozu ich authentische Angaben der Zeichner selbst besitze.

Leider gilt das nicht von den Fresken auf den Wänden der Eingebornen-häuser. Solche „Petroglyphen“ finden sich fast überall, so daß ich anfangs viele auf die Platten bannte. Da sich indes ihr Charakter stets wiederholte, ich aber nirgends zufriedenstellende Auskunft über Künstler und Bedeutung bekommen konnte, gab ich die Plattenvergeudung bald auf. Man hat, wie ich glaube, nicht übermäßig viel dadurch verloren, denn ein Vorkommnis wie das in 39; 7 wiedergegebene bildet in der Tat eine höchst seltene Ausnahme. Diese Gegenüberstellung eines Hühnervogels mit einem Hund ist so voller Leben und so naturalistisch, daß man berechtigte Zweifel an ihrer negroiden Herkunft hegen könnte. Da die beiden Figuren dicht unter dem lang herabreichenden Strohdach angebracht waren, hat die Photographie nur ein schwaches Bild ergeben. Unsere Reproduktion ist danach durchgepaust. An der Echtheit der Szene ist nach allen mir gewordenen Auskünften nicht zu zweifeln.

Außerordentliche Schwierigkeiten hat die Zusammenstellung der Tafeln verursacht. Es hätte nahe gelegen, die Abbildungen einzeln und im Text dort zu bringen, wo sie behandelt werden; das hätte indessen weder einen Gesamteindruck ergeben, noch die Autotypie zugelassen. Außerdem schätzt erfreulicherweise auch die Verlagsfirma den Wert dieser Dokumente hoch genug ein, um sie geschlossen auf Kunstdruckpapier zu reproduzieren. Daher die stattlichen Tafeln. Soweit es möglich war, habe ich auf ihnen je Zusammengehöriges vereinigt. Wo das nicht anging, wird dem Leser allerdings die Unbequemlichkeit erblühen, sich die einzelnen Bilder aus den Tafeln heraussuchen zu müssen.

### 3. Die Hausfresken.

(Tafel 32; 1—3, 39; 7.)

Mit weißer Tonfarbe auf den Lehmbewurf der Haus- oder Hüttenwände gemalte Fresken gibt es, wie gesagt, überall; es ist derselbe Ausfluß des Triebes, sich zu „verewigen“, dem auch die Kulturvölker unterliegen; und wie bei uns, so ist es auch dort vorwaltend die heranwachsende Jugend, die sich in dieser Weise künstlerisch betätigt.

Typische Normalfresken sehen wir in 32; 1 und 3. Objekt sind ausschließ-lich Tier und Mensch, beide je als Einzelercheinung. Komposition ist mit Sicherheit nirgends feststellbar. Wenn es in 32; 1 links zu unterst scheint, als ob ein Junges am Euter des Muttertieres sauge, so ist das mit einer an Gewiß-



heit grenzenden Wahrscheinlichkeit ein ungewolltes Ergebnis. Möglich ist allerdings, daß der Künstler beim Anfertigen des unteren Bildes, das sichtlich spätere Arbeit ist, gemerkt hat, daß das Ganze auf eine Stillszene hinauslief; er hat dann das Sinnvolle in derselben Weise „hineingesehen“<sup>1)</sup>, wie wir es als Regel bei den Anfängen aller Kunst annehmen müssen, und hat die Szene als solche nunmehr mit absichtlichem Bewußtsein fertiggemalt.

Nach Auffassung und Durchführung stehen sonst alle Gebilde in 32; 1 und 3 auf der Stufe unserer frühen Kinderkunst; es gibt keinerlei Perspektive; Beine, Lippen und Hörner werden hübsch nebeneinandergesetzt, in einzelnen Vorkomnissen sogar, ohne die natürliche Gruppierung der Vorder- und Hinterbeine auseinanderzuhalten. Nur die Antilope in 32; 3 ganz unten rechts steht auf einer etwas höheren Stufe, indem hier wenigstens das Gehörn den Eindruck perspektivischer Auffassung erweckt, während man beim linken Vorderbein über eine entsprechende Vermutung kaum hinausgehen darf.

Dem Menschen gegenüber reicht die für das Tier übliche Profildarstellung allein nicht aus, ja, nach dem ersten Eindruck glaubt man sogar an Frontalstellung, wie in 32; 1 links oben unter dem Dach und rechts unten dicht neben der Tür, in 32; 3 ganz links oben und dann rechts unten neben dem großen weißen Fleck in der Mitte. Hier ist es in allen Fällen das Spreizen der Arme, was diesen Eindruck hervorruft. Die fächerförmige Anordnung der Finger, sowie das Schwanken ihrer Zahl zwischen 3 und 5 ist für den Kenner primitiver Kunst nichts Neues. Daß es sich bei alledem in Wirklichkeit aber doch um Profildarstellung handelt, merkt man zuerst bei dem Reiter in 32; 3 etwas rechts von der Mitte unter dem Dach, ferner bei dem Mann mit den riesigen Geschlechtsteilen gerade darunter und den beiden Männern in 32; 1 mit den in die Seite gestemmt Armen. Überall zeigen hier beide Füße nach einer Richtung. Auch in 32; 1 links oben ist das der Fall, nur daß der zweite Fuß von dem Verfertiger des darunterstehenden Tierbildes übermalt worden ist. Bei dem Mann in 32; 1 rechts unten neben der Tür zeigen die Füße nach beiden Richtungen, Rumpf und Beine sind also frontal gedacht; der Kopf steht indessen auch hier, wie die hypertrophischen Lippen und der zopfartige Auswuchs am Hinterkopf beweisen, im Profil.

Die Abbildung 32; 2 geht sicher auf verschiedene Autoren zurück. Während die beiden Vögel reinste Urkunst darstellen, d. h. das Erzeugnis „kindlichster Einfalt und mittelloser Unbeholfenheit“ sind, wie der alte Brasilienforscher Karl Friedrich Philipp von Martius diese ganze Kunst einmal bezeichnet<sup>2)</sup>, gehört alles übrige einer durchaus anderen, in mehrfacher Beziehung fortgeschritteneren Kunstgattung an. Nach der mir gewordenen Auskunft ist die obere Figurenreihe das Erzeugnis eines Yaoknaben. Sie stellt eine Safari, die Expedition eines Europäers dar. Dieser selbst steht, die Hand in die Hüften gestemmt,

<sup>1)</sup> Elisabeth Wilson, Das Ornament auf ethnologischer und prähistorischer Grundlage. Diss. phil., Leipzig 1914, S. 132ff.

<sup>2)</sup> v. Martius, Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerikas, zumal Brasiliens, Leipzig 1867.



den Tropenhut auf dem Kopf, an dritter Stelle von links. Die beiden größeren Figuren links von ihm mögen Askari sein, die kleineren zwischen ihm und dem Reiter seine Boys. Der Reiter hat ein schwarzes Gesicht, kann also unmöglich der Führer sein; außerdem widerspricht der Umstand, daß ein Neger reitet, während der Weiße plebejerhaft zu Fuß geht, so sehr aller afrikanischen Subordination, daß ich es doppelt lebhaft bedauere, keine Auskunft über die Bedeutung des Ganzen erhalten zu haben. Hinter dem Reittier folgt schwarzes Personal, von dem der letzte Vertreter eine nach der neuesten Mode in grellfarbige Tücher gekleidete „Bibi“ an der Hand führt. Als letzter endlich kommt ein Träger mit hochgepackter, auf dem Kopfe getragener Last.

Auch solche Darstellungen sind in afrikanischen Ländern nicht ganz selten. Hat ein Reisender durch irgendetwas einen besonders nachhaltigen Eindruck bei den Landeskindern hervorgerufen, so kann er sicher sein, sei es im Liede, sei es in Freskoform für einige Zeit verewigt zu werden. Jahre nach meiner Expedition kam ein ostafrikanischer Landsmann eigens nach Leipzig, um mir zu erzählen, er habe das Bild meiner Safari an mehr als einer Hauswand angebracht gesehen, und der Name des Bwana Pitscha, des Herrn, der alles photographierte, sei um das Makondeplateau herum noch keineswegs vergessen.

Künstlerisch zeigt das Bild neben der absolut kindlichen Wiedergabe der Ohren und der Beine des Reittieres und der Beine des Reiters selbst durchweg Frontalstellung. Augen und Mund sind zwar nur durch weiße Punkte wiedergegeben, doch reicht das zum Erwecken eines lebhaften Eindruckes vollauf hin. Am besten wirkt, der rein geometrischen Wiedergabe zum Trotz, die Negermaid mit ihren buntfarbigen Tüchern um Schultern und Unterkörper.

Ganz aus der Reihe der typischen Hausfresken fällt schließlich die bereits erwähnte Darstellung von Huhn und Hund in 39; 7 heraus. Ich entdeckte das Kunstwerk an einem Negerhaus in Ntschingulungulu, dem Wohnsitz des Yaohäuptlings Matola in dem nördlich vom unteren Rovuma und westlich vom Makondeplateau gelegenen Hügellande. Ob jedes der beiden Tiere einzeln gedacht oder ob das Ganze als Komposition gemeint ist, war nicht feststellbar; es ist auch belanglos der wahrhaft prachtvollen Lebendigkeit der beiden Figuren gegenüber. Sie sind das Beste unter dem Vielen, was mir im Lauf der Jahrzehnte meiner Beschäftigung mit Afrika an Eingeborenenkunst vor die Augen gekommen ist.

### 4. Die Tierdarstellung.

(Tafel 33; 1—16, 39; 5, 7, 9.)

Auf den Tafeln 33 und 39 habe ich alles das an Einzeltieren vereinigt, was mir aus der großen Zahl der von mir gesammelten einschlägigen Negerzeichnungen beachtenswert erscheint. Zur Kennzeichnung der Künstler zunächst folgendes:

Die Abb. 33; 2, 7 und 8 gehen auf den Makuamann Barnabas zurück, jenen bereits erwähnten Schriftgelehrten, von dem wir später noch mancherlei Szenen

aus dem Eingeborenenleben kennen lernen werden. Er lebte in Lindi und war ein ruhiger, noch jünglinghaft aussehender Mann, an dessen angebliche 27 Jahre ich nicht so recht glauben konnte.

33; 1, 6, 13 und 15 haben meinen Hauptboy Moritz zum Urheber. Moritz war unbestimmbaren Alters; er zeichnete gern und viel und hat sich mehrfach auch mit Buntstiften versucht. So malte er eines Tages den kleinen Regierungsdampfer Rovuma, der ihm deshalb imponierte, weil er mit ihm von Daressalam nach Lindi fahren sollte. In der Zeichnung ist alles das wiedergegeben, wovon Moritz weiß, daß es vorhanden ist: das hochgeklappte Fallreep, das Steuerrad und die von ihm nach hinten verlaufende Kette, Steuerruder und Schiffsschraube, der Schornstein, aus dem dichter blauer Rauch hervorquillt, das Sonnensegel und die Bullaugen. Übertrieben hat er nur die Zahl der Flaggen, von denen nicht weniger als 5 über dem Schiffchen wehen. Die 4 winzig kleinen Kabinen endlich hat er durch 4 übereinanderliegende Halbkreise dargestellt. Neben dieser außergewöhnlichen Meisterleistung nehmen sich seine übrigen zahlreichen Zeichnungen nur recht stümperhaft aus. Wie wir indes später bei seinen Bäumen sehen werden, entbehren auch sie nicht eines gewissen psychologischen Interesses.

Stamburi (von Stambul, dem Sitz des Khalifen) war Askari in meiner Truppe, ein untersetzter, kräftiger Bursche voll schneidiger Haltung, der als großer Don Juan galt. Er stammte weit aus dem Westen vom Oberlauf des Rovuma. Seine Werke zeichnen sich durch eine gewisse Kraft aus.

Juma war ein Träger vom Stamm der Wanyamwesi, sehr behäbig und wenig intelligent. Trotzdem verdanke ich auch ihm ganz hübsche psychologische Aufschlüsse.

Isak und Bakari standen zu mir in keiner Beziehung; jener war ein Makua, dieser ein Suaheli. Bei Bakari kann man noch am ehesten von einem gewissen Aufdämmern perspektivischen Gefühls sprechen.

Pesa mbili endlich (zu deutsch 2 Pesa, also frei übertragen Zweipfennig) war mein Trägerführer. Vielleicht 24 Jahre alt, war er ein lebhafter, energischer Mann von tiefdunkler Haut und feurigen Augen, der mit wahrhaft muster-gültiger Umsicht für den Karawanenbetrieb sorgte. Er konnte schlechterdings alles, baute im Handumdrehen Hütten für uns alle, hat mir im Lauf der Zeit mancherlei Routenkarten und selbst eine Generalkarte von Deutsch-Ostafrika geliefert<sup>1)</sup> und spielte zu allen Zeiten den Vorsänger für seine überaus musikalische Schar. Er verfügte über einen Bariton, um den man ihn beneiden konnte und der auch aus den vielfachen phonographischen Aufnahmen, die ich von den melodiosen Wanyamwesiliedern meiner Träger mit nach Deutschland gebracht habe, in unverfälschter Reinheit herausklingt. Wir werden seinen Werken noch oftmals begegnen.

Wirft man nach dieser persönlichen Vorstellung aller Künstler einen vergleichenden Blick auf ihre Leistungen, so stehen Moritz und Juma künst-

---

<sup>1)</sup> Vgl. K. Weule, Zur Kartographie der Naturvölker. Petermanns geographische Mitteilungen 1915, S. 18ff., 59ff.



lerisch zu unterst, während Barnabas, Bakari und Isak am besten abschneiden. Stamburi und Pesa mbili sind Mittelgut.

Moritzens Löwe (6), Flußpferd (13) und Ziege (15) sind unter seinen Tierzeichnungen Anfangsversuche; sie entsprechen vollkommen den Zeichnungen unserer kleinen Kinder vor dem schulpflichtigen Alter und können somit als ein trefflicher Beleg für das biogenetische Grundgesetz gelten, das ja für die Afrikaner nur allzuoft in der Form ausgesprochen worden ist: Der Neger ist ein großes Kind. Beim Löwen hätte mich bestenfalls die Mähne auf die Vermutung bringen können, den König der Tiere vor mir zu haben; sonst zeigen alle drei die typischen Züge der Kleinkinderkunst.

Ebenfalls noch naiv, aber doch um ein wenig reifer, ist das Perlhuhn (1). Als ich auf die Striche am Außenrand deutete, kam prompt die Antwort: Federn. Beim Deuten auf die Punkte im Innern muß ich wohl ein etwas zweifelndes Gesicht gezogen haben, denn plötzlich zückte Moritz seinen Bleistift und setzte hurtig das Ei unter die Region des Schwanzes. Ich mußte unwillkürlich an den seligen Ballhorn denken, der seinem Hahn ebenfalls ein Ei unterlegte, um ihn eindrucksvoller und naturwahrer zu gestalten.

Auf Juma gehen die Hyäne (3), das Kamel (11) und das Krokodil (12) zurück. Juma kennt keine flächenhafte Darstellung, sondern zeichnet alles linienhaft. Die Schuppen des Krokodilpanzers setzt er demzufolge als Zickzacklinie, den Höcker des Kamels als unmotivierten Knollen neben den Körper. Das Krokodil und die Hyäne sieht er von oben, das Kamel von der Seite. Auch der Kopf des Krokodils ist seitlich gesehen. Bei der Hyäne kam zum ersten Male bei diesem Gewährsmann ein Zug zum Vorschein, der sich nachher bei den meisten Zeichnungen als Regel erwies, daß es sich nämlich nicht um das betreffende Tier schlechthin handelt, sondern um ein bestimmtes Exemplar in einer bestimmten Situation. Als ich bei 3 niederschrieb „Hyäne“, fiel Juma mit der Erläuterung ein: „Ja, aber wie sie zum Brunnen geht“. Für uns Europäer gehört eine Hyäne selbst in dieser Lebenslage noch ins Gebiet des Genre: Juma hingegen hat unzweifelhaft ein ganz bestimmtes Tier und einen ganz bestimmten Brunnen vor seinem geistigen Auge. Für ihn fällt das Bild also in die Rubrik des historischen Genre.

Stamburi ist der Urheber der beiden kräftigen Bilder 4 und 5; jenes zeigt einen Hai und einen Rochen mit einem Jungen im Leib, dieses den Usuruvogel, wie er einen Fisch aus dem Wasser holt. In allen 4 Fällen hat Stamburi das Hauptgewicht auf die Darstellung des Kopfes und insonderheit des Gebisses gelegt, das ihm sichtlich am meisten imponiert. Beim Hai ist es geradezu hypertrophisch. Auch sonst ist das Haibild am schlechtesten, im Gegensatz zu den beiden Rochen, deren Körperumrisse mitsamt dem Schwanz billigen Ansprüchen genügen können. Vogel und Fisch sind ebenfalls erträglich.

Pesa mbili tritt auf dieser Tafel nur mit einer Zeichnung, den „Fischen im Meer“ (16) auf. Sie sind kunstlos, doch spricht die Mannigfaltigkeit der Tiere, unter denen selbst ein Tintenfisch nicht fehlt, für den scharfen Blick, den diese Landratte für den Reichtum des Indischen Ozeans an tierischen Be-



wohnern aufweist. Die einzelnen Arten konnte er mir als Binnenlandbewohner natürlich nicht aufzählen.

Von den beiden Bildern des Bakari, dem Karongovogel (33; 10) und den beiden Warzenschweinen (33; 14) geht das erstere nicht über das Maß einer Kleinkinderzeichnung hinaus; nicht einmal das Auge versteht er auszusparen, und die Beine stehen ebenfalls hintereinander wie bei Moritzens und Jumas Leistungen. Höchstens die Andeutungen für die Kniegelenke könnten auf dämmerndes Verständnis schließen lassen.

Die beiden Warzenschweine jedoch sind besser, sowohl im ganzen Habitus wie in Einzelheiten. Dabei zeigt sich eine Entwicklung nach oben sogar noch bei ihnen: beim oberen stehen die Ohren noch unperspektivisch nebeneinander, während man bei den beiden Beinpaaren wenigstens eine Art Hauch von ihr fühlt. Beim untern Tier stehen hingegen die Ohren und die beiden Beinpaare vollkommen perspektivisch vor uns. Ob das Absicht oder Zufall, ist eine andere Frage. Nur die Füße sind beim oberen Schwein richtiger.

Von dem Makua Isak stammen die drei Tierbilder des Perlhuhns (33; 9), des Sungura (39; 5) und des Liquiqui (39; 9).

Das Perlhuhn lockt ganz von selbst zum Vergleich mit dem des biedereren Moritz. Welch ein Unterschied! Absolute Hilflosigkeit in Auffassung und Durchführung dort, eine bei allem Schematismus fast überzarte Wiedergabe hier. Nur mit dem Auge und den Füßen ist auch Isak nicht fertig geworden.

Mit dem Liquiqui hat es folgende Bewandnis.

Wenig nördlich von Rovuma lag zu jener Zeit das Bergbaufeld Luisenfelde. Gewonnen wurden dort Granaten, die unter dem Namen Kaprubin in den Handel kamen, doch lag das Werk aus irgendeinem Grunde still. Ein großer Haufen der leuchtend roten Steine lag unbeachtet auf dem freien Platz zwischen den drei hufeisenförmig angeordneten Gebäuden.

Ich bin damals nur wenige Stunden in Luisenfelde gewesen, da es für mich dort nichts Ethnographisches zu beobachten und zu sammeln gab. Das einzige Ergebnis ist die Liquiquizeichnung.

Mein weißer Begleiter war Nils Knudsen. Er war ein hellblonder Norweger, der nach einem Leben voller Abenteuer hier in den ostafrikanischen Busch verschlagen war. Kurz bevor er zu mir kam, war er Assistent auf Luisenfelde gewesen. Dessen Leiter hatte ein einziges Töchterlein, ein sonniges Kind von 3 Jahren. Eines Tages, so erzählte Knudsen, tritt einer der schwarzen Arbeiter aus den Granatgruben an mich mit den Worten heran: „Bwana, hier wird einer sterben.“ „Dummes Zeug“, sage ich und jage den Burschen weg. Am nächsten Tage kommt er wieder: „Herr, hier wird einer sterben.“ Wieder jage ich den Mann weg, aber trotzdem kommt er wieder. Nacht für Nacht sitzt eine Eule auf des Leiters Haus und schreit. Das geht eine Woche so fort und auch noch eine zweite; dann erkrankt plötzlich des Leiters Töchterlein, und wenige Stunden darauf ist es tot. Da ist der Vogel nicht wieder gekommen. Sein Name aber ist Liquiqui.



1. Perlhuhn Moritz



2. Chamäleon Barnabas

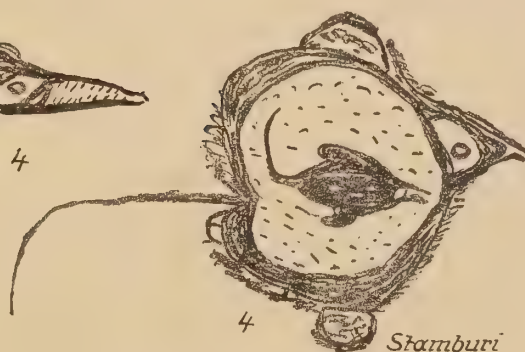


Juma

3. Hyäne, wie sie zum Brunnen geht



4



4

Stamburi

4. Hai u. Rochen, dieser mit Jungem im Leib



Stamburi

5. Der Vogel Usururu, einen Fisch ergreifend



Moritz

6. Löwe



7. Kamel Barnabas



8. Ziege Barnabas



Isak

9. Perlhuhn



Bakari

10. Karongo Vogel



Juma

11. Kamel



Juma

12. Krokodil



14.

Bakari



Moritz

13. Flußpferd



Bakari

14. 2 Warzenschweine



Moritz

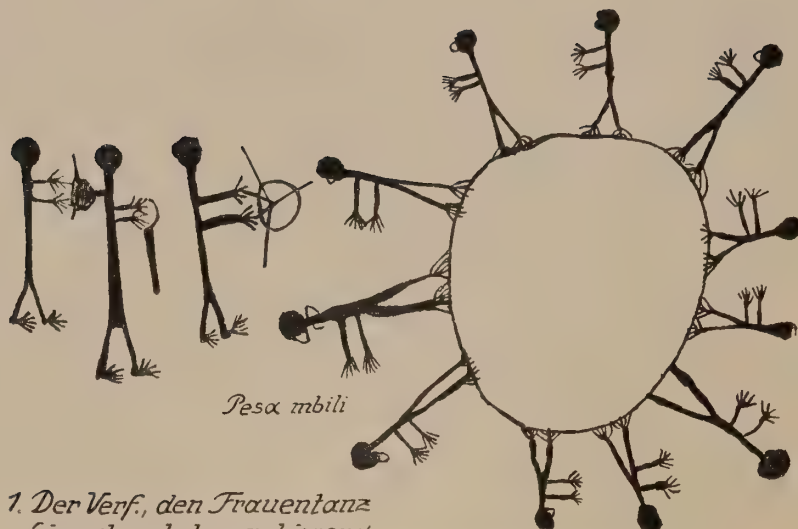
15. Ziege



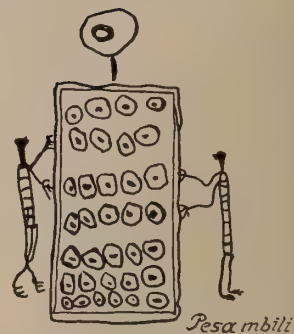
16. Fische im Meer

Pesa mbili





1. Der Verf., den Frauentanz  
*Liquata* photographierend



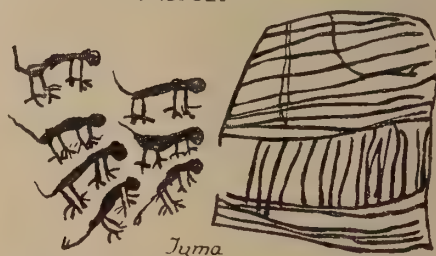
2. Zwei Männer  
am Spielbrett *Bao*



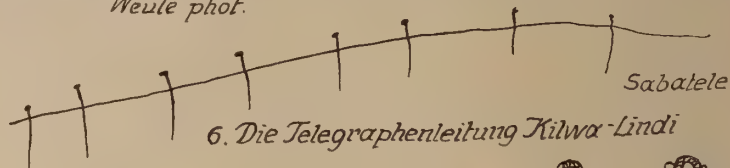
3. Frau im Hausinnern am  
Mörser



4a Eingeborene mit Narbenzier auf Stirn u. Bauch  
Weule phot.



5. Affen, Jumas Pflanzung überfallend



6. Die Telegraphenleitung Kilwa-Lindi

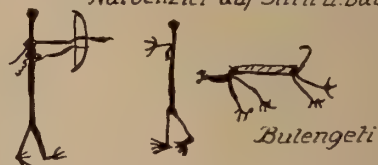


7 Eine arabische Dhau



8. Henderera  
mit den Klumpfüßen

4b Eingeborene mit  
Narbenzier auf Stirn u. Bauch



9. Rettung vor einem Löwenangriff



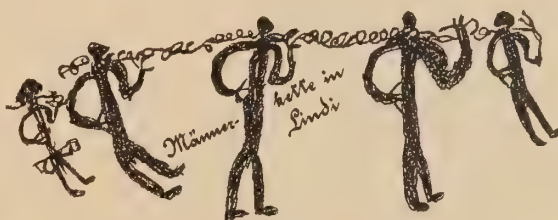


Salim Matola

1 Männerkette in Lindi, Wasser für das Europäerbad holend

2. Zwei Makondefrauen  
beim Wasserholen

Pesa mbili



3. Männerkette in Lindi Juma



Omari



4a Stelzentänzer

5b Kette von Makondefrauen

Juma

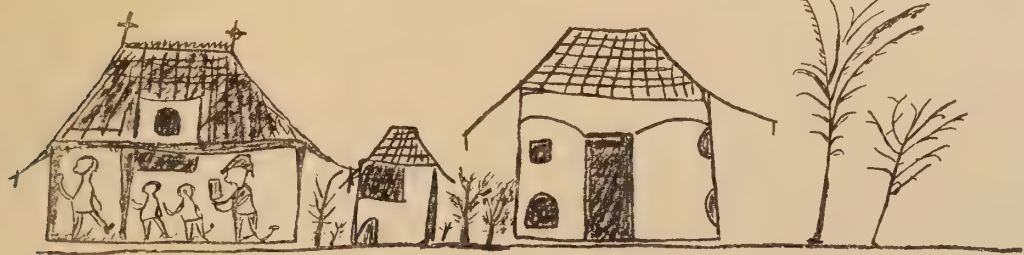


5a Makondefrau Weule phot



4b Stelzentänzer

Weule phot.



6. Missionsstation Massassi

Salim Matola



*Salim Matola*

*1a. Salzsiederei bei Massassi*



*2a. Die Borna von Mahuta*

*Weule phot.*



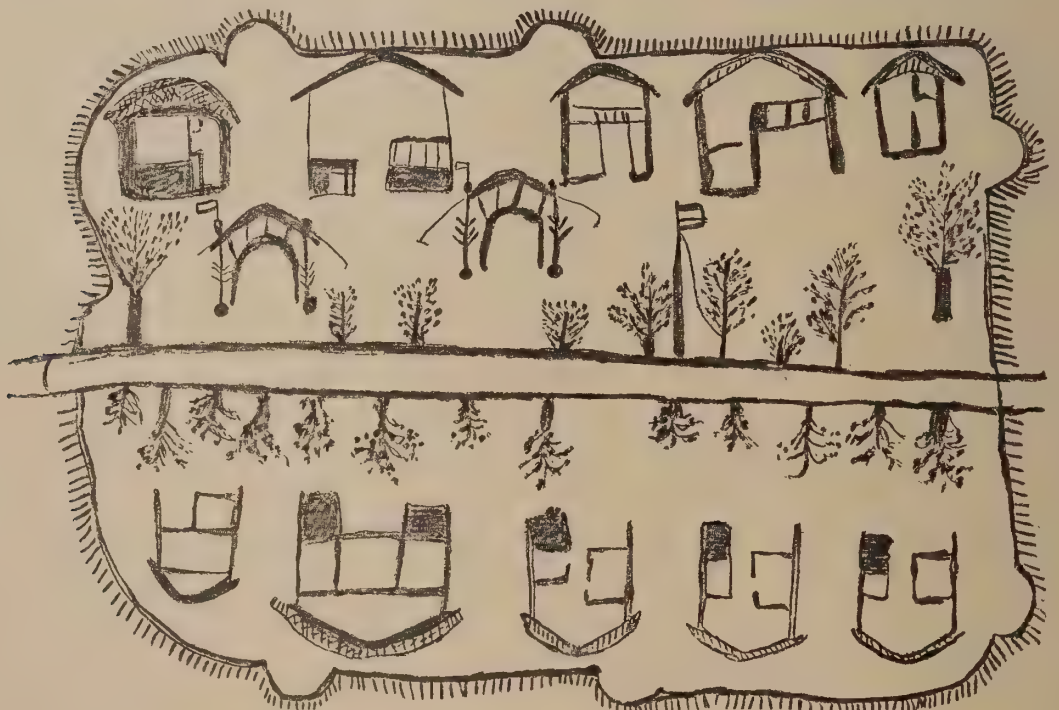
*1b. Salzsiederei bei Massassi*

*Weule phot.*



*Stamburi*

*3. Ruderer im Boot.*



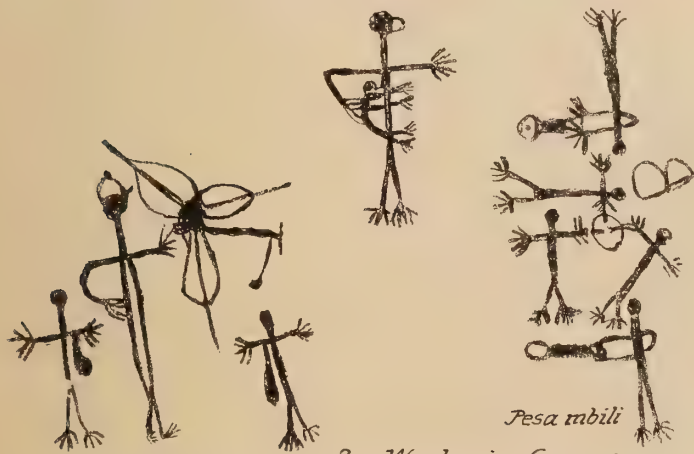
*2b. Die Borna von Mahuta*

*Bakari*



1a Pori in der Trockenzeit

Salim Matola



2a. Weule eine Gruppe mehlbereitender Frauen photographierend.

Pesa mbili



2b. Frau mit Kind auf der Hüfte. Weule phot.



2c. Mehlbereitung

Weule phot.

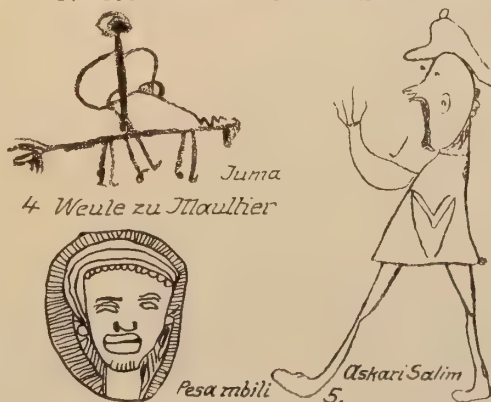


1b. Pori in der Trockenzeit Weule phot.



3. Weule zu Maulthier

Askari Salim



4. Weule zu Maulthier

Juma



Pesa mbili

6. Das Antlitz einer Europäerin. Weule zu Fuß

Askari Salim



Zeichner Stamburi



Stamburi

1. Kampf eines Anglers mit einer Wasserschlang um eine Schildkröte



Juma

2. Besteigung des Mendi



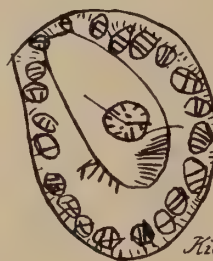
Moritz

3. Kokospalme



Moritz

4. Kasuarine



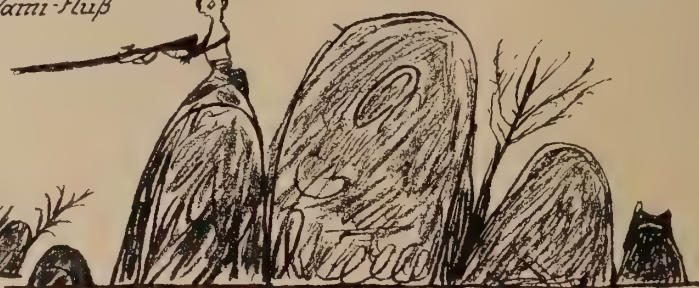
Kibwana

5. Kibwanas Taschenuhr



Kasi Uleia

6. Krokodil, einen Mann anfallend, Wami-Fluß bei Kilossa.



Salim Matola

7. Die Bergreihe von Massassi



Salim Matola

1. Salim Matola auf der Jagd

Asikari  
Salim

3. Hauptmann Seyfried



Isak

2. Löwe ein Kind überfallend



4a. Masewe-Tänzer Weule phot



Isak

5. Der Hase Sungura



Juma

4b. Masewe-Tänzer

7. Hauswandmalerei: Huhn u. Hund,  
Tschingulungulu

Juma

8. Hauptmann Seyfried



Isak

9. Der Totenvogel Liquiqui



Salim Matola

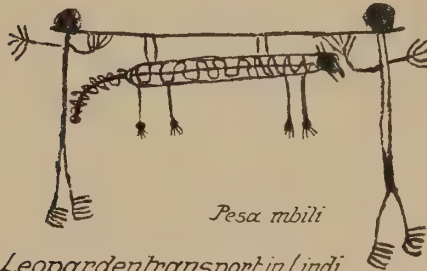
10. Weule zu Maultier



1. Wangoni-Krieger Barnabas



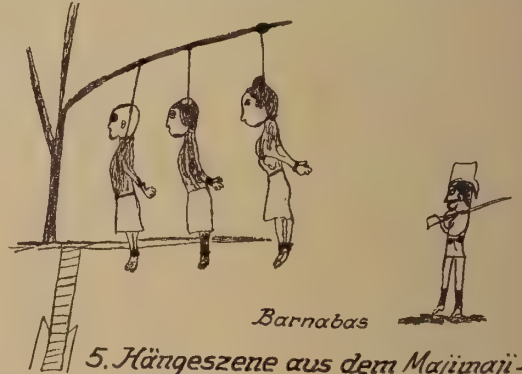
2. Spottbild. Wie ein einheimischer Bogenschütze einer Negerfrau, die mit Regenschirm u. vielen neuen Stoffen angetan von der Küste kommt, einen (imaginären) Vogel vom Kopfe schießt.



3. Leopardentransport in Lindi



4. Jagdszene



5. Hängeszene aus dem Majimaji-Aufstand.



6. Steinträger von Massassi



8. Leopardenjagd Barnabas



7. Strafvollzug in Tschingulungulu



Die traurige Geschichte von dem kleinen weißen Mädchen war den Landes-ingesessenen natürlich bekannt. Trotzdem hat es zweifellos erst des erneuten Erzählens durch Knudsen bedurft, um in Bakari den Reiz, den Urheber ihres jähen Todes zu zeichnen, auszulösen. Bei aller Naivität ist das Bild doch eine vortreffliche Leistung; man glaubt den verhängnisvollen Einfluß des unheimlichen Nachtvogels auf das Menschenschicksal förmlich zu fühlen.

Der Sungura ist der afrikanische Hase; er spielt in der Tierfabel dieselbe Rolle wie bei uns Reinecke Fuchs. Ich habe das Tier nicht zu Gesicht bekommen, kann also nicht beurteilen, ob und wie es getroffen ist.

Auf Barnabas endlich entfallen aus Tafel 33 die drei noch fehlenden Zeichnungen des Chamäleons (2), des Kamels (7) und der Ziege (8). Ein Vergleich zwischen dieser und dem „Meisterwerk“ (15) von Moritz ist deshalb unangezeigt, weil Moritz von seinem Zeichenunterricht noch weniger behalten hatte als von seinem Deutsch, während Barnabas sichtlich über festere Grundlagen verfügte. Vor allem beherrschte er die Perspektive und hat auch halbwegs richtige anatomische Vorstellungen. Das gilt besonders für das Chamäleon, bei dem die Füße mit den zu zwei und zu drei verwachsenen Zehen und der aufrollbare Schwanz auffällig gut zur Darstellung gelangen, während allerdings die kantige Kopfform weniger gut getroffen ist.

Bei der Ziege hat Barnabas sich im Vorderkörper verzeichnet; er ist in den Beinen zu kurz, der Rumpf zu plump geworden. Sonst ist der überkecke, fast freche Charakter des afrikanischen Vertreters dieser Gattung nicht übel zum Ausdruck gebracht worden.

Mißglückt ist lediglich das Kamel. Erklärlich wird das durch dieselbe Unvertrautheit mit dessen Linien, die die Zeichnungen unserer Neolithiker so stümperhaft neben denen der Magdalenienleute des ausgehenden Paläolithikums erscheinen läßt. In Lindi gab es nur ein einziges Exemplar der Gattung Kamel, ein schwergeplagtes Tier, das in dem engen Hof eines Inders oder eines Griechen einen schweren Göpel ziehen mußte. Barnabas hätte es abzeichnen können, doch arbeitete er ebensowenig nach der Natur wie alle meine übrigen Gewährsleute, malte vielmehr, um mit Verworn zu reden, ideoplastisch, d. h. nach den Vorstellungen, die er sich bei gelegentlichen Besuchen jenes Gehöftes gebildet hatte. Daher der Mißerfolg in diesem Fall, während er die ihm von Jugend auf vertrauten Linien des Chamäleons und der Ziege verhältnismäßig gut zu Papier gebracht hatte.

### 5. Pflanzen und Vegetation.

(Tafel 35; 2, 6; 36; 1, 2a b; 37; 1a b; 38; 3, 4.

Ich wohnte im Frühjahr 1906 vor Antritt meiner Expedition in Daressalam eine Zeitlang auf dem Hofe des Dewersschen Warenhauses in einem Seitengebäude. Mein Zimmer hatte Fensteröffnungen nur nach dem Hofe zu, war also zuglos und daher ein Dorado für ungezählte Anopheles. Rührte man ein Handtuch an oder sonst einen Gegenstand, hinter dem sich diese anheimelnden Tierchen gern aufhalten, so gingen ganze Wolken von ihnen in die Höhe, was

Wunder, wenn ich mir schon hier den Keim zu den mannigfachen Malariaanfällen holte, mit denen mich Afrika später beglückte.

Gezüchtet wurden diese Moskitos auf dem Hofe selbst. Er beherbergte eine wahre Menagerie zahmer und wilder Tiere, darunter als größten Schrecken etliche Maskatesel, deren Geschrei furchtbarer ist als jeder andere Naturlaut. Ungezähltes Kleingetier tummelte sich daneben in Pfützen, die den Raum unter etlichen Kokospalmen und Kasuarinen zierten. In ihnen und den Bäumen sah man die Malaria förmlich wuchern.

Zweifellos habe ich oftmals meinem Unmut über das eine oder andere Unzufräglichke in kräftigen Worten Ausdruck verliehen, möglicherweise auch über die Bäume, aus denen nachts eine wahre Kakophonie von Tönen herüberschallte. Gleichsam als Resonanz legte mir Moritz eines Tages die beiden Zeichnungen 38; 3 und 4 vor, eine Kokospalme und eine Kasuarine. Ich freute mich nicht wenig über diese beiden, für Moritzens künstlerische Begabung anerkennenswert hohen Leistungen und lobte besonders die Palmenzeichnung. „Ja, Bwana“, sagte da der sich in seinem Ruhme Sonnende, „das sind aber auch die beiden Bäume, aus denen die bösen Wadudu, die Insekten, kommen, jene beiden dort vor deinem Fenster.“ Also ebenfalls kein Baumtyp an sich, sondern ganz bestimmte Exemplare, die in Moritz infolge meiner Äußerungen den Reflex ausgelöst hatten, nun gerade sie zeichnen zu müssen. Das Abstrahieren ist nicht des Negers Stärke; auf dem Gebiet der Kunst scheint es ihm gänzlich versagt zu sein. Unsere weiteren Untersuchungen werden uns diesen Zug stets von neuem bestätigen.

Technisch verdient besonders die Kokospalme alles Lob; der Stamm ist sowohl in seiner Verjüngung nach oben, wie mit seinen ringförmigen Blattbasen gut charakterisiert, die Krone mit ihrer Fiederwelt vielleicht noch besser getroffen. Die Kasuarine ist weniger gut, doch ist wenigstens die feine, an den Kasuar gemahnende Befiederung nicht übel dargestellt.

Moritz und Kibwana haben die beiden Bäume noch öfter gemalt. Dabei zeigte sich, daß sie die senkrechte Stellung einfach nicht zu kopieren vermochten. Alle ihre Bäume stehen schief, ja, Kibwana hat einmal sogar das Kunststück fertig gebracht, einen Baum vollkommen horizontal zu zeichnen. Woran das liegt, entzieht sich meiner Beurteilung; vermutlich war ihm die Senkrechte zu unbequem. Auch mir ergeht es ähnlich; ich vermag gerade Striche in der Horizontale aus freier Hand auf lange Strecken zu ziehen, nicht aber senkrechte. Daher drehe ich das Zeichenblatt in solchen Fällen einfach um 90° herum. Auf diesen Ausweg sind beide Neger nicht verfallen.

Die zeichnerische Darstellung von Pflanzen kehrt in meinem Material nicht allzu häufig wieder. Der Grund ist dem Ethnographen bekannt; er besteht in der technischen Schwierigkeit, den Gesamteindruck durch eine Unzahl schwer greifbarer Einzelheiten wiederzugeben, ganz im Gegensatz zum Tier, zu dessen Darstellung das Hervorheben nur weniger, zuweilen sogar nur eines charakteristischen Zuges genügt. Moritzens Löwe ist ein Beleg dafür. Daher sind denn auch die weiteren Vorkommnisse bald aufgezählt.



Salim Matola war ein junger, etwa 18 Jahre alter Yao, dessen Mutter ich noch heute zu Dank verpflichtet bin für die gewaltigen Krüge von Pombe, des ostafrikanischen Hirsebieres, das sie in unübertrefflicher Güte zu brauen verstand und mit dessen Übersendungen sie nicht kargte. Ihr Sohn zeigte eine gewisse Anhänglichkeit für mich, die sich darin äußerte, daß er von seiner Heimat Massassi aus immer von neuem zu mir stieß, wo ich auch weilte, und daß er mir mehr Ethnographika besorgt hat als irgendein anderer Bewohner jenes Südens. Auch die unvergleichlich gute Zusammenstellung von Fallen von Groß- und Kleinwild, die ich habe mitbringen können, ist sein Werk — kurz, er war ein Ausbund an Treue, Intelligenz und Anständigkeit.

Dieser junge Mensch ist auch einer der wenigen, der selbst nicht vor der Wiedergabe ganzer Vegetationsformationen zurückschreckte. Seine Genrebilder aus dem heimatlichen Eingebornenleben, seine Siedlungs- und übrigen Landschaftsbilder werden wir später noch kennen lernen; hier sei vor allem auf seinen großartigen Versuch hingewiesen, die typische Waldformation des Südens von Deutschostafrika in ihrer ganzen Eigenart künstlerisch wiederzugeben.

Wir nennen jene Formation die lichte Baumgrassteppe. Die Photographie 37; 1b zeigt sie in ihrem ödesten Stadium, jener Periode der Trockenzeit nämlich, wo die Eingebornen das mehrere Meter hohe, dürre Gras niedergebrannt haben, so daß der Reisende das zweifelhafte Vergnügen genießt, durch dicke schwarze Aschenschichten zu wandeln oder zu reiten, die von tausend kleinen Wirbelwinden hochgetrieben werden und auch den weißen Mann in kürzester Zeit zum Mohren stempeln. Die Bäume stehen auf dem unfruchtbaren, weil humusarmen Boden von Haus aus dünn; die jährlich wiederkehrenden Brände lassen sie außerdem kümmern — was Wunder, wenn der Wald wirklich licht und wenn von einem wohlthätigen Schattenspenden nirgends die Rede ist.

Salim Matolas Zeichnung ist in 37; 1a wiedergegeben. Die Bäume selbst sind im allgemeinen schematisch aufgefaßt; ihre vereinzelte Stellung ist jedoch typisch. Auch die Tamariske mit der Baumschlange ist erträglich. Der stärkste Baum soll einen Baobab, einen Affenbrotbaum, darstellen. Gut gelungen ist aber vor allem das Gras. Wer diese Abart des Pori, wie der Ostafrikaner jede unberührte Wildnis nennt, aus eigener Anschauung kennt, wird dem Bilde seine Anerkennung nicht versagen.

Der junge Landschaftler hat aber noch ein übriges getan, indem er auch die Charaktertiere des Pori mitgezeichnet hat, eine Antilope, einen Nashornvogel, einen (weil unfertig gebliebenen) nicht zu bestimmenden zweiten Vogel, vor allem aber die Ssongoschlange. Diese ist das gefürchtetste, aber wohl gerade darum sagenumwobene Reptil jener Gegenden. Sie lauert, so heißt es, aufgebäumt am Wege. Kommt der Wanderer ahnungslos vorbei, so stürzt sie blitzschnell von ihrem Zweig herab, beißt den Unglücklichen in den Nacken; er fällt um und ist tot. Auch im Liede wird dieser Schrecken des Pori verherrlicht.

Auf allen anderen Bildern Salim Matolas treten Bäume überall als Staffage, als Beiwerk auf, so in 35; 8, der neuen Missionsstation Massassi, in 36; 1, der Salz-



bereitung bei der deutschen Station gleichen Namens, und in 38; 7, der Bergreihe, die ebenfalls nach Massassi benannt worden ist. Er kann auch jetzt aus seiner Haut nicht heraus, indem er über kleine Verschiedenheiten des Baumschlags nicht hinauskommt.

Den einzigen Versuch, die Banane zu zeichnen, finden wir in 35; 2, einer Skizze von Pesa mbili. Das Bild zeigt zwei Makondefrauen, wie sie von dem 700 m hoch oben auf dem Südwestrande des Makondeplateaus gelegenen Newala ins Tal hinuntersteigen, um Wasser zu holen. Kennlich sind sie an ihren großen Lippenscheiben, dem Pelēle, wie es in der ethnographischen Literatur genannt wird, während es im Lande selbst je nach der Völkerschaft und den Größenstadien verschiedene Namen führt. Die Sitte ist auf dem ehemals deutschen Gebiet auf das weibliche Geschlecht beschränkt, während auf dem südlich angrenzenden portugiesischen Maviaplateau auch die Männer ein gleiches Zierstück tragen sollen. Die Oberlippe wird zu dem Zweck schon bei den kleinen Mädchen durchbohrt, worauf das Zuheilen der Öffnung geschickt verhindert wird. Durch systematisches Ausweiten mit Hilfe von Halmen, zusammengerollten und darum elastischen Palmfiedern u. dgl. erreicht man es, daß die Öffnung immer größere Holzpflöcke aufzunehmen vermag, bis dann bei älteren Frauen Pelēledurchmesser von 6—7 cm und mehr erzielt werden. Abb. 35; 5a gibt eine jüngere Frau mit mittelgroßem Pelēle wieder.

Pesa mbili waren, wie allen seinen Landsleuten, die Pelēle fremd, so daß es erklärlich erscheint, wenn er und seine Kollegen diese interessanten Frauen immer von neuem zeichneten. Die Körper sieht er in diesem Falle von der Seite, die Pelēle von oben. Die Haltung der Beine und der Füße ist bemerkenswert gut gelungen. Auch die der Arme, die den Tragstock mit den als Gefäße dienenden Flaschenkürbissen stützen. Bei den Bananen betont er mit Recht die gewaltigen Fruchttrauben, bei denen er die einzelnen Früchte allerdings nach oben stehen statt nach unten hängen läßt. Die ovalen Gebilde zu beiden Seiten des Wasserlaufs sind Steine, auf die man treten muß, um zum Bach selber zu gelangen.

Dem Charakter nach ist die Zeichnung wohl eines der wenigen reinen Genrebilder in unserem Sinn; wasserholende Männer und Frauen sind für das Makondeplateau eine direkt typische Erscheinung. Das hängt folgendermaßen zusammen.

Im Süden unserer einstigen Kolonie strömen drei Flüsse parallel zu einander von Westen her in den Indischen Ozean: der Mbemkuru oder Umbekuru zu oberst, der Lukuledi in der Mitte, der Rovuma als Grenzfluß zu Portugiesisch-Ostafrika im Süden. Zwischen den Unterläufen der beiden erstgenannten Flüsse liegen das Noto- und das Rondoplateau, während den ganzen Raum zwischen dem unteren Lukuledi und dem untern Rovuma das ungleich größere Makondeplateau füllt. Es mag 8—10 000 qkm umfassen und steigt von der Küste aus allmählich nach dem Innern zu an, wo es, wie bereits erwähnt, bei Newala 700 m Höhe erreicht.

Der Bodenbeschaffenheit nach bestehen alle drei Hochländer aus sandigen Lehmen und lehmigen Sanden, die so wasserdurchlässig sind, daß Quellen und

Wasserläufe auf der Höhe selbst einen unbekannten Begriff darstellen. Auch die Vegetation trägt dem Rechnung; sie besteht fast durchgehends aus dem berüchtigten Makondebusch, einer kompakten Masse von Dorn- und Schlinggewächsen, in die man nur mit Hilfe des Faschinenmessers mühsam eindringen kann. Die Dörfer der etwa 80 000 Eingebornen liegen auf künstlichen Lichtungen so versteckt, daß man auf den wenigen, von deutscher Hand geschlagenen Wegen dicht an ihnen vorübermarschieren kann, ohne sie zu entdecken.

Die Durchlässigkeit des Bodens bringt es mit sich, daß alles Wasser so tief einsinkt, bis es auf undurchlässige Ton- oder Sandsteinschichten trifft. Auf denen sickert es weiter, bis es an den Plateaurändern an zahllosen Stellen zutage tritt. Bis zu diesen Rändern und oft bis zu dem Fuß des Plateaus müssen also alle Eingebornen wandern, um das zum Leben notwendige Naß zu holen, ganz gleich, ob sie in der Nähe des Randes selbst oder aber weit ab im tiefsten Innern wohnen. Tagtäglich sieht man daher meist kleinere Trupps von Männern oder Frauen oder halbwüchsigen Kindern einherziehen, um dieser unbedingten Notwendigkeit zu genügen. Eine wahrhaft mühselige und vor allem zeitraubende Tätigkeit, die den Wirtschaftsbetrieb der Makonde naturgemäß nachteilig beeinflußt. Auch zur Pflege der Reinlichkeit trägt diese ewige Wassernot nicht bei; die Makonde verdienen den Ehrentitel eines körperlich gepflegten Volkes kaum mit Recht.

An einzelnen Bäumen hat sich auch Stamburi versucht (36; 2 b)<sup>1)</sup>. Es handelt sich um die Boma von Mahuta, die uns später noch beschäftigen wird. Hier sei nur bemerkt, daß er exakt zwar insofern arbeitet, als er wenigstens in der nach unten gekehrten Baumreihe längs der Straße genau so viele Exemplare hinsetzt, wie tatsächlich vorhanden sind — an der anderen Seite hindern ihn die beiden Zelte, das gleiche zu tun — daß er im übrigen aber ebenso ideoplastisch malt wie alle seine Freunde auch; er kennt nur jene eine oder zwei Arten von Baumschlag, die er sich in seinen Vorstellungen zurecht gemacht hat. Ob es sich um Kapok- oder Gummibäume oder den prachtvollen Schattenspender handelt, der auf der Photographie 36; 2 a so scharf gegen den Himmel absticht, macht bei Stamburi keinen grundlegenden Unterschied.

## 6. Landschaften und Siedlungen.

(Tafeln 35; 6; 36; 2 a b; 38; 7.)

Außer dem Poribild 37; 1 hat Salim Matola noch zwei Bilder ähnlichen Charakters aufzuweisen: die Bergreihe von Massassi 38; 7 und die gleichnamige Missionsstation am Fuße des einen dieser Berge (35; 6). Zu beiden ist er durch folgende Umstände veranlaßt worden.

Afrika ist in vielen seiner Teile charakterisiert durch sog. Inselberge, erhalten gebliebenen Resten einer ursprünglich geschlossenen Gneis- oder Granitdecke, die im Laufe langer Zeiträume ein Opfer der abtragenden Tätigkeit der Atmosphärien geworden ist. Zuweilen treten diese Berge gleich in ganzen Reihen

---

<sup>1)</sup> Aus Versehen ist unter der Zeichnung Bakari als Zeichner angegeben worden, es muß Stamburi heißen.



auf, so auch dicht hinter Massassi, das seine stundenlange, wenn auch lockere Ausdehnung dem fruchtbaren Verwitterungsboden am Fuße dieser Bergreihe verdankt.

In ihrer Form, der halbkugeligen Kuppe, sind alle diese Berge einander sehr ähnlich, in der Höhe hingegen ebenso ungleich. So mißt der direkt hinter der Missionsstation Massassi gelegene Mtandi nicht weniger als 940 m, der benachbarte Tschironji deren 800, während die drei südlichen, bei der gleichnamigen Militärstation gelegenen nur unbedeutende Hügel sind.

Den Mtandi habe ich einmal zu ersteigen versucht, allerdings mit keinem andern Erfolg als dem später zu besprechenden Bilde 38; 2 des Juma und diesen beiden Gemälden des Salim Matola. Den hat es wohl gejammt, daß es mir nie gelingen wollte, eine brauchbare photographische Aufnahme der ganzen Bergreihe zu erhalten; hatte ich den nötigen Abstand von ihren sieben Kuppen erreicht, so konnte ich darauf wetten, daß die Luft unklar sei und jeden Fernblick verhindern würde. War ich aber im Schatten der Berge selbst, so fehlte der Gesamtüberblick. Dem hat Salim Matola, entgegenkommend wie immer, durch sein Bild abgeholfen und, wie man zugeben muß, in nicht einmal übler Weise abgeholfen. Freilich, der Jägersmann hoch oben auf dem Gipfel des Tschironji ist in Anbetracht der reichlich 800 m Seehöhe dieses Berges ebenso unverhältnismäßig groß geworden wie sein Jagdgewehr, auch der Baumwuchs ist in der Größe, — weniger im Charakter — mißglückt, aber sonst stimmt alles: die Reihenfolge Mkwera, Massassi, Mtandi und Tschironji als Riesen, links davon dann Mkomahindo, Kitututu und Nambale als kleine Anhängsel. Gut ist auch die Steilheit der einzelnen Berge wiedergegeben, desgleichen die abgerundete Kuppelform. Ja, selbst die Struktur und den grauen Ton des Gneises glaubt man in den Strichen Salims wiederzuerkennen.

Das andere Bild desselben jungen Mannes (35; 6) ist durch den Besuch ausgelöst worden, den Bezirksamtman Ewerbeck und ich nach der Mtandibesteigung auf der Missionsstation machten. Sie war damals von zwei altbewährten englischen Missionaren besetzt, dem betagten Reverend Porter und dem erheblich jüngeren Carnon. Der Majimajiaufstand hatte zwar auch ihr übel mitgespielt, indem die beiden Herren zurzeit in ihrem ehemaligen Kuhstalle wohnten, doch bringt Salim Matola auch nicht den damaligen, sondern den frühern Zustand zur Darstellung. Das Haus mit den beiden Kreuzen auf dem Dach ist die Kirche; die beiden größeren Figuren sind die Missionare selbst, die kleineren schwarze Schüler. Der hintere Reverend liest aus der geöffneten Bibel; alle übrigen falten die Hände zum Gebet. Die anderen Häuser sind Nebengebäude.

Etwa in der Mitte des Makondeplateaus und daher strategisch günstig liegt Namahuta oder, wie wir es kürzer nannten, Mahuta. Es bestand im wesentlichen aus der Boma, d. h. einer Festung im ostafrikanischen Stil. Von deren Wesen gibt die Photographie 36; 2a eine Vorstellung: ein rechtwinkliger offener Platz, der ringsum von einer Palisade aus 5—6 m hohen, arm- bis schenkelstarken Stangen bzw. Pfählen umschlossen ist, die zu zwei, drei oder mehreren



hintereinanderstehen, so daß Flintenkugeln kaum hindurchschlagen. Des bessern Haltes wegen sind die Pfähle oben mehrfach durch Querstangen verbunden. Bastionenartige Ausbuchtungen nach außen gewähren die Möglichkeit des Schießens parallel mit der Palisade. Um diese herum ist der Busch auf etwa 50 m weggeschlagen, um freies Schußfeld zu gewinnen.

Vom Innern der Boma gibt die Photographie ein weniger umfassendes Bild als Stamburis glänzende Zeichnung 36; 2b. Jene zeigt drei Häuser und Knudsens und mein Zelt, außerdem nur den großen Schattenbaum dicht an der Palisade neben dem Osttor; die Zeichnung hingegen bringt ganz exakt alle fünf Häuser je an der Süd- und an der Nordseite, die durch die ganze, etwa 100 m lange Boma führende Mittelallee, in genauer Zählung aller Bäume (außer den der Zelte wegen nicht anzubringenden) und natürlich auch alle Flaggen, die große der Station selbst an dem hohen Mast und die weitaus bescheideneren Fähnchen auf unseren Zelten. Nur die derzeitigen Bewohner hat Stamburi ausgelassen, im Gegensatz zur Photographie. Diese zeigt im Vordergrund meine Leibgarde beim Abendappell, im Hintergrunde einzelne meiner Träger und den biedereren Moritz. Der steht in Feldherrnpose unmittelbar vor dem Stamm des großen Baumes. Stamburi ist ebenfalls zugegen, er lugt aber nur schwer erkennbar aus dem zweiten Askarigliede hinter dem Kopf seines Vordermanns hervor.

Technisch zeigt das Bild alle Eigentümlichkeiten primitiver Kunstauffassung, vor allem den steten Wechsel des Blickpunktes. Die Palisadenlinie selbst, also den Grundriß der ganzen Boma samt dem Mittelweg, sieht Stamburi senkrecht aus der Vogelschau, alles übrige dreht er um 90° um, auf der einen nach Süden, auf der andern nach Norden, so daß man in die Häuser und die Zelte seitlich hineinschaut.

### 7. Volkstypen und Porträts.

(Tafeln 34; 4a b; 35; 5b; 37; 2b; 34; 8; 36; 3, 4, 5, 6; 39; 3, 8, 10.)

Die merkwürdigen Körpervorstellungen der Völker meines Arbeitsgebiets hätten, so sollte man meinen, zum mindesten meine Wanyamwesi gerade zu deren zeichnerischer Darstellung reizen sollen. Sie selbst beschränken sich in dieser Beziehung auf das Abschlagen der inneren Ecken der beiden mittleren oberen Schneidezähne, so daß eine niedliche Kerbe entsteht; bei den Makonde, Matambwe, Yao, kurz den mannigfachen Völkergruppen und Völkerresten am Rovuma hingegen herrscht ein wahrer Überfluß an Verschönerungsverfahren vor: raubtierartiges Zuschärfen entweder nur der mittleren oder auch aller oberen Schneidezähne bei den Männern, Einfügen des Pelēle in die Oberlippe und eines koketten Pflöckchens aus Holz, Zinn oder Silber in den linken Nasenflügel bei den Frauen, Aufweiten der Ohrläppchen und Einfügen von Ringen und kompakten Scheiben u. dgl. in die Öffnung; Ziernarben im Gesicht, auf der Brust, dem Bauch und den Oberschenkeln sowie dem Rücken ebenfalls bei diesen, ebensolcher im Gesicht und auf dem Bauch in der Bedeutung von Stammesnarben bei den Männern. Zählt man dazu noch den

mannigfachen Perlenschmuck um Hals und Arme und allerlei Schmuckringe an den Handgelenken und Fußknöcheln, so wird man gestehen müssen, daß mehr eigentlich kaum zu erwarten ist.

Trotzdem hat nur Pesa mbili Volkstypen als solche konterfeit und Yuma sich wenigstens zur Darstellung einer Weiberkette emporgeschwungen. Was das ist, werden wir später sehen. Vielleicht ist der Reiz der Neuheit für meine Schwarzen zu rasch verflogen.

Die Photographie 34; 4a zeigt uns drei junge Männer mit wahren Gemälden von Ziernarben auf dem Bauch, tannenzweigartigen Gebilden je auf gemeinsamer Basis. Das sind von Haus aus Stammesabzeichen, die aber neuerdings infolge des Durcheinanders der dortigen Stämme nicht mehr so streng an das betreffende Volkstum gebunden sind, sondern auch auf die Nachbarn übergreifen haben. Das Verfahren besteht darin, daß man mit dem Messer Schnitt neben Schnitt setzt, die Verheilung unterbricht und das Schneiden wiederholt, bis Wulste entstehen. Bei der Neigung der Negerhaut zu solcher Keloid- oder Wulstbildung kommt es oftmals zu ganz abenteuerlichen Gebilden, in jedem Fall aber doch zu Mustern, die das Äußere des Trägers stark beeinflussen.

Pesa mbili bringt in 34; 4b ein paar solche narbenzierbehaftete Männer zur Wiedergabe. Er hat das schwierige Problem nur höchst mangelhaft gelöst: die Ohren als simple Ringe am halslosen, schematisch gezeichneten Kopf, die Arme ganz unanatomisch gebogen, die Finger an je einer Hand nur in der Zahl von vier, die Füße von ganz unmöglicher Form. Und nun gar die Narben selbst! Je ein Kranz um das weggelassene Gesicht oben, zwei an eine Mittelachse angelehnte Zickzacklinien auf Brust und Bauch. Das war nicht wohlgetan, edler Trägerführer.

Etwas besser ist die Frau mit dem Kind in 37; 2a. Sie steht zwischen mir und meinem Apparat und der photographiert werdenden Gruppe von mehlbereitenden Frauen rechts, gleichsam als Zuschauerin. Wie so eine Makonde- oder Matambwemutter in Wirklichkeit aussieht, offenbart Photographie 37; 2b. Die normale Tragart für Säuglinge ist das Tragtuch auf dem Rücken der Mutter, wobei deren beide Hände zur Arbeit freibleiben; nur gelegentlich nimmt die Mama den Kleinling auch einmal auf die Hüfte. Aber wohl stets ist das dann die linke, damit wenigstens die geschicktere Rechte verwendungsfähig bleibt. Pesa hat das verkannt. Bei ihm kauert das Kind rechts; seine Arme und Beine sind dabei denkbar ungeschickt und steif an den Körper der Mutter heran- oder vielmehr an ihm vorbeigeführt. Das mütterliche Peléle ist auch hier wieder von oben gesehen, alles andere von der Seite.

Wie Juma den Frauentyp auffaßt, lehrt 35; 5b, die eine Weiberkette in Lindi vorführt. Da eine Freiheitstrafe für den Schwarzen sozusagen eine Belohnung bedeuten würde, indem er ja nicht zu arbeiten brauchte, hat man überall in Ostafrika das Strafsystem der Kette erfunden; man legt den Sträflingen je ein Band um den Hals, das einen aufrechtstehenden Ring trägt. Durch eine bestimmte Anzahl dieser Ringe zieht man dann eine Kette, so daß alle Ringträger zu einer Einheit verbunden werden. Jede Betätigung muß damit



gemeinsam und gleichzeitig erfolgen, was eine auf die Dauer sicher nicht angenehme Zwangslage bedeutet.

Juma ist Pesa mbili insofern überlegen, als er den Frauencharakter wenigstens durch Einzeichnen der Brüste andeutet; sie sitzen übereinander an den in diesem Fall einmal nicht linear gehaltenen Körpern. Schrecklich sind dagegen Hände und Finger. Die abenteuerliche Gestalt hinter den vier Frauen ist der nie fehlende Polizist mit Donnergewehr und zwei Patronentaschen, die unnatürlich weit vom Körper abstehen. Sein Kamerad bei der darüberstehenden Männerkette schleppt sich sogar mit vier solchen Taschen.

Die Zahl der Porträts ist größer an Zahl, doch relativ ärmer an Motiven; außer dem Hauptmann Seyfried, einer weißen Frau und mir ist nämlich nur ein einziger Schwarzer der Ehre teilhaftig geworden, künstlerisch verewigt zu werden.

Dieser Schwarze ist Henderëra, der Chef eines kleinen Dorfes zwischen Newala und Mahuta, in dem ich einmal eine kurze Rast machte. Henderëra hatte Klumpfüße und rauchte eine Pfeife; beide für einen Neger auffälligen Eigentümlichkeiten haben Pesa mbili veranlaßt, ihn zu porträtieren, natürlich aus dem Gedächtnis heraus wie immer. Das Ergebnis liegt in 34; 8 vor; es kann ohne weiteres in allen Einzelheiten mit den normalen Männern in 4b und der Gruppe in 1 verglichen werden. Pesa hat hier zum ersten Mal ein wirkliches Gesicht versucht, hat allerdings dabei das Auge vergessen. Die kreuzweis gestellten Beine sollen wohl nur das Anomale der Henderëraschen Gehwerkzeuge überhaupt andeuten. Der die Pfeife tragende Arm ist durch eine bloße geschweifte Linie ersetzt; der andere fehlt ganz. Während der Kopf Profilstellung aufweist, ist der übrige Körper frontal aufgefaßt.

In der Wiedergabe des Antlitzes der weißen Frau von Daressalam (37; 6) durch denselben Pesa mbili machen sich entschieden Fortschritte geltend, denn hier findet sich wirklich alles vereinigt, was zu einem menschlichen Gesicht gehört: Augen, Nase und Mund. Das Liniensystem um den Kopf stellt den für Negeraugen ganz unerhört langen und üppigen Haarwuchs der Europäerin dar. Die Enfacedarstellung schließlich stempelt den Wagemut des Künstlers geradezu als Höchstleistung ab.

Hauptmann Seyfried war zu jener Zeit Führer der in Lindi stationierten 3. Kompanie der Kaiserlichen Schutztruppe. Er war alter Kriegsakademiker und, wenn ich mich recht entsinne, sogar Generalstäbler, hatte sich im Majimaji-aufstand ausgezeichnet und beschäftigte naturgemäß gerade aus diesem Grunde die Gemüter der Eingesessenen jenes Gebiets ungemein. Den sichtbaren Ausfluß dieses Interesses bilden zahlreiche Abbildungen von ihm, solche zu Fuß und zu Pferde, doch will ich mich mit der Wiedergabe von nur zweien begnügen.

39; 3 stellt den Kompagnieführer aus der Hand seines Untergebenen Salim dar, 39; 8 gibt ihn von Jumas Hand gezeichnet zu Pferde wieder. Welch ein Gegensatz in der Auffassung! Bei Salim alles Kraft, Herrentum und Wucht, bei Juma die alte, fast möchte man sagen seelenlose Unkörperlichkeit. Lediglich die beiden Hauptmannssterne auf den überbreit gehaltenen Achselstücken



dokumentieren das Ansehen, das ein solcher Bwana kubwa kabissa, so ein ganz Großer, hier im Lande genießt.

Salim scheint seinen Helden tatsächlich als in einer Art Herrenpose verharrend aufgefaßt zu haben; die zum Befehlen erhobene Linke wenigstens deutet darauf hin. Die Stellung des Gesichts ist Profil halb von hinten, so daß Nase und Schnurrbart nur teilweise zur Geltung gelangen. Der kühne Zweimaster soll den Tropenhut darstellen; das merkwürdige Dreieck im Khakirock dessen große Taschen. Für die karierte Hose und die überwinzigen Füße fehlt mir die Erklärung.

Wenn Jumas Zeichnung noch eines Wortes gewürdigt werden soll, so ist das nur durch die Reitpeitsche und die Zügel gerechtfertigt, die er, da sie vorhanden sind, nun auch gebührend berücksichtigt hat. Die anscheinend perspektivische Stellung der Beine des Reiters ist zweifellos nicht beabsichtigt gewesen.

Zuletzt die Wiedergabe meiner Persönlichkeit; sie tritt nicht weniger als viermal auf, dreimal zu Maultier, einmal zu Fuß. Die Künstler sind zweimal der Askari Salim (37; 3, 5) und je einmal Juma (37; 4) und Salim Matola (39; 10).

Am kürzesten läßt sich Jumas Gemälde kommentieren; es gleicht auf ein Haar dem soeben besprochenen Porträt von Hauptmann Seyfried, nur daß bei mir die Hauptmannssterne und die Reitpeitsche fehlen. Salim Matola stellt mich umgeben von Askari dar, ebenfalls hoch zu Maultier und gefolgt von einem Hunde, den ich nie besessen habe. Alle seine Menschengestalten besitzen überlange Beine und sehr kurze Oberkörper, wirken aber sonst ganz gefällig. Er ist auch der einzige, der Schuhe und Stiefel, Steigbügel und Gewehre, ja selbst die Askarimütze mit dem Nackenschleier richtig zu Papier zu bringen versteht. Da er weiß, daß ich außer meinem Tropenhelm auch noch einen weichen Filzhut besitze, so malt er diesen sozusagen als Reserve neben den Tropenhut. Nur an den Tierbeinen und der Wiedergabe des Reitsitzes scheitert er genau so hilflos wie seine unbegabteren Landsleute. Selbst auch dieser überaus geweckte Neger kann nicht aus seiner Haut.

Endlich Salim, der Askari. Was ihn veranlaßt haben mag, an die Stelle des wuchtig schweren Stils, in dem er in 39; 3 den Hauptmann Seyfried gemalt hat, die leichte Freiluftmethode zu setzen, in der er mich in 37; 3 und 5 darstellt, entzieht sich meiner Kenntnis; vielleicht hat ihm bei jenem doch jemand geholfen. Zugegeben hat er das nicht; das wird ein Schwarzer auch niemals tun.

Beide Weuleporträts sind höchst wundersame Gebilde; man kann ohne Übertreibung sagen, wirkliche Verkörperungen lallender Ur- oder Kinderkunst. So und nicht anders malen unsere Kleinen bei ihren ersten Versuchen das Maultier oder irgendeinen andern Vierfüßler, und der kühne Reiter entspricht aufs beste dem Bilderbuch des kleinen Moritz. Auch das Durchscheinen der Stirn durch den Hut ist Primitivkunst in Reinkultur, desgleichen das zweite Auge des Tieres, das schon deshalb nicht ausbleiben durfte, weil der Autor eben weiß, daß es vorhanden ist.

Dabei sind die Augen in beiden Zeichnungen nicht einmal primär. Als Salim mir den gewaltig ausschreitenden Europäer vorlegte, fragte ich ihn wer das sei. „Du“, antwortete er. Ich lüftete nur in Gedanken meinen Hut, blieb aber äußerlich ganz ernst. Daß ich es wirklich war, ersah ich nunmehr aus der dunklen Zone unter meiner Nase, der mein damaliger Kinnbart entsprach. Den nur einmal vorhandenen Arm und die nur vier Finger an der einen Hand sah ich Salim gern nach. Die Figur an meiner Seite erläuterte er mir sozusagen als das Symbol der vielen Taschen, die der im Busch getragene Khakirock beherbergt. Oben thront der Tropenhut. Der fallende Haken zwischen Nase und Arm wurde mir als Zigarre vorgestellt. Von den Augen war nichts vorhanden. „Aber Salim, bin ich denn blind?“ fragte ich so nebenhin. Eine ebenso energische Bewegung wie seinerzeit bei Moritz und seinem Perlhuhn: ein Punkt in das Gesicht hinein, ein anderer dicht daneben, allerdings schon im freien Weltenraum. „Nanu, was ist denn das?“ falle ich entsetzt ein. „Aber Bwana,“ lautete die vorwurfsvolle Antwort, „du hast doch zwei Augen; das eine sitzt hier“ — dabei deutete er auf das in den Kopf selbst gezeichnete hin — „das zweite aber auf der andern Seite. Damit du es sehen kannst, habe ich es hierher gesetzt.“ Und dabei wies er auf den zweiten Punkt.

#### 8. Genre, historisches Genre und einmalige Vorgänge.

Den nach Umfang und Bedeutung wichtigsten Teil meiner künstlerischen Ausbeute machen Zeichnungen aus, die wir, absolut betrachtet, als Niederschläge zeitlich festumrissener Vorgänge bezeichnen müssen. Aber wir machen einen Unterschied zwischen solchen Vorgängen, die im Leben der Völker etwas Alltägliches, ein Ausschnitt aus ihren Gewohnheiten und Sitten sind, und anderen, die weniger alltäglich erscheinen, sozusagen mehr historischen Charakter besitzen. Genre und historisches Genre sind unsere Benennungen für diese beiden Kategorien von Kunstwerken.

Diese Einteilung möchte ich auch dem jetzt beginnenden Kapitel zugrunde legen. Ich bin mir wohl bewußt, wie schwankend und unbestimmt die Grenzen zwischen dem einen und dem andern, ja, daß sie manchmal überhaupt nicht zu ziehen sind. Dazu kommt fernerhin, daß die Auffassung jener Naturkinder, fast möchte ich sagen, grundsätzlich von der unsrigen abweicht. Was für uns reinstes Sittenbild ist, hat für sie die ausgesprochene Bedeutung eines nur einmaligen, ganz bestimmten Geschehnisses, das zu verallgemeinern sie weder gewillt noch imstande sind.

Trotzdem will ich also jene Einteilung zugrunde legen, sei es in der Hauptsache auch nur für den mehr äußerlichen Endzweck, in die lange Reihe der Szenen Gliederung und Übersicht zu bringen. Dem gleichen Zweck soll schließlich auch die Abtrennung einer dritten Gruppe dienen, nämlich der im strengsten Sinn einmaligen Vorgänge.



a) Genre.

(Tafel 34; 3; 37; 2a, c; 35; 1, 3, 5b; 39; 1; 40; 4; 39; 6; 34; 2; 36; 1a, b, und die Eingangsleiste.)

Nichts ist so bezeichnend für das Negerleben Ostafrikas wie der Prozeß der Mehlbereitung; man mag sich einem Dorf oder einem einzelnen Gehöft nähern, wann man will, fast stets dröhnt dem Reisenden das rhythmische, dumpfe Geräusch des Mörsers entgegen, an dem das wichtige, aber mühselige und zeitraubende Geschäft des Mehlmachens begonnen wird. Die Photographie 37; 2c zeigt dieses Charakterbild in wahrhaft klassischer Form; die Varianten bestehen höchstens im Wechseln der Zahl der die Mörserkeule schwingenden Frauen.

Drei Phasen sind es, in denen das Hirse-, Mais- oder Reiskorn den Weg zum gebrauchsfertigen Mehle zurücklegt: das Enthülsen im Mörser, das Worfeln, d. h. das Sondern der leichten Spreu vom schwerern Korn, und das Zerreiben der Körner auf dem Stein. Dieser ist eben und wird so gelagert, daß das Mehl von der Reiberin weg in einen Korb gleitet. Zum Worfeln werden ebenfalls flache Korbschalen benutzt. Der Mörser weicht nicht von der in aller Welt üblichen Form ab. Als Stampfkeulen dienen lange, schwere Stangen, die an die Muskulatur der schlanken Negerfrauen hohe Anforderungen stellen. Der auf keinem Frauenrücken fehlende Säugling macht wohl oder übel jede Bewegung mit, ohne daß es ihm im geringsten schadet.

Abb. 34; 3 führt uns eine solche Mörserfrau von Salims Hand gezeichnet vor, ausnahmsweise im Hausinnern, während sich sonst das ganze Wirtschaftsleben im Freien abspielt. Das direkte Gegenstück zu meiner Photographie 37; 2c hingegen bildet Pesa mbilis Kunstwerk 37; 2a, indem er gerade den Augenblick darstellt, wo ich die Gruppe auf die Platte zaubere.

Die zuschauende Frau mit dem Kind auf der Hüfte haben wir bereits besprochen. Die Gruppe rechts stellt die arbeitenden Frauen selbst dar. Die drei Gestalten um den zentralen Kreis sind die Mörserinnen; Pesa hat sich also in bezug auf die Zahl hier eine künstlerische Freiheit erlaubt. Die kurzen Striche im Mörser repräsentieren die drei Keulen. Dafür sind die beiden Worfelschalen — eine zum Schwenken, die andere zur Aufnahme des reinen Korns — im Augenblick verwaist. Die beiden Figuren oben und unten sind je eine Frau am Reibstein. Die Aufnahmekörbe sind je ganz richtig am untern Steinende angebracht.

In der Gruppe links bedeutet das Dreibein ein Stativ, der schwarze verschwommene Klex darauf den Apparat bzw. dessen Balg; die schräg nach rechts herausragende Linie mit der in einer Kugel endenden Abzweigung nach unten ist der Druckball für das Auslösen des Momentverschlusses. Der größere Mann in der Mitte bin ich; die beiden kleineren Figuren sind meine Diener mit Platten- und Kassettentasche. Technisch wirbelt auch hier der Blickpunkt wild durcheinander. Die Worfelschalen, der Mörser und die Reibsteine, desgleichen auch mein Apparat, sind von oben gesehen, die Zuschauerin und wir drei Photographen von der Seite. Aus der Haltung der fünf Arbeiterinnen wird man nicht recht klug; offenbar leitet den Maler das Bestreben, die verschiedenartigen Stellungen

wahrheitsgetreu wiederzugeben, doch reicht sein Können nicht zu, weshalb er zumal die drei Mörserfrauen so einzeichnet, wie es der Platz erlaubt. Aber ein kühnes Unterfangen ist das Ganze doch.

Zum Straßenleben in den Bezirksämtern und vor allem in den Küstenstädten gehörte die Kette. Über ihr Wesen ist bereits berichtet worden. Sie muß allen meinen Trägern ein nachhaltiges Interesse abgenötigt haben, denn ich besitze eine lange Reihe von Darstellungen dieser Einrichtung von ihrer Hand.

Zu Jumas beiden Versuchen (35; 3, 5b) ist außer dem bereits früher Geäußerten nicht viel zu sagen; bei dem ersten zeichnet er eine wirkliche Kette ein, beim zweiten nur einen glatten Strich. Das mag richtig sein, denn zuweilen sah man die Eisenkette durch einen Kokosstrick ersetzt. Auch in der Armhaltung macht er einen Unterschied: die Frauen spreizen sie hilflos wagerecht nach beiden Seiten, indes die männlichen Gefangenen die Rechte in die Hüfte stemmen, um mit der Linken die schwere Kette zu stützen.

Eine der Ketten in Lindi hatte den Dauerauftrag, das Bad des Hauses, in dem außer zwei Bezirksbeamten auch ich wohnte, regelmäßig mit Wasser zu versehen. Das geschah mit Hilfe von sog. Tins, d. h. amerikanischen Petroleumbehältern, die nach der Entleerung ihres ursprünglichen Inhalts in den Kolonien zu allen möglichen Zwecken gebraucht werden. Äußerst würdevoll und bedächtig kamen die Männer herangezogen, jeder ein solches Tin auf dem wolligen Haupte. Das muß Salim Matola in irgendeiner Weise imponiert haben, denn sonst hätte er die Szene kaum einer solch prächtigen Skizze, wie sie 35; 1 darstellt, gewürdigt.

Der Stil des Künstlers ist auch jetzt wieder unverkennbar, nur daß die Verkürzung des Oberkörpers weniger aufdringlich hervortritt. Die zylinderhutähnlichen Gebilde auf den Häuption der fünf ersten Gefangenen sind die genannten Tins. Vorn und hinten endet die Kette je in einem Vorhängeschloß; der Vordermann hat außerdem noch ein Stück überschüssiger Kette zu schleppen. Der auf bemerkenswert großem Fuß lebende Polizist am Schluß des Ganzen handhabt in der Rechten dem Anschein nach eine Nilpferdpeitsche; Salim Matola behauptete allerdings, es sei ein Stock. Aber auch den zu gebrauchen, hatten die Begleitmannschaften kein Recht.

In 39; 1 hat Salim Matola sich selbst abgebildet, wie er auf die Jagd geht. Sein Hund Kwakaneyao folgt eifrig dem Buschbock. Kwakaneyao bedeutet, daß er jeden andern Hund wegbeißt, der ihm die Beute streitig machen will. Trotzdem hat der junge Jägersmann vor dem Aufbruch noch ein Übriges getan, indem er dem Hunde die Zähne mit bestimmten Wurzeln einrieb, und indem er ihm etwas vom letzten Buschbock zu fressen gab.

In der Technik wiederholt der Zeichner alle bisher bei ihm gerügten Mängel. Die Augen fehlen durchweg; Perspektive ist unbekannt; die Extremitäten trennt er nach der Weise des kleinen Moritz durch scharfe Umrißlinien des Rumpfes von diesem ab; der Bogen ist unnatürlich dick, der aufgelegte Pfeil zu lang gezeichnet.

Eine andere Jagdszene, 40; 4, hat Isak zum Urheber; sie hat Salim Matolas Zeichnung gegenüber mancherlei Vorzüge. Nahezu einwandfrei sind Baum



und Vogel. Daß der Stamm des Baumes durch den Vogel hindurchscheint, liegt zweifellos daran, daß Isak Radiergummi weder kannte noch besaß; er hätte den Fehler sonst sicher beseitigt. Nur in der Beinstellung gelangt der Künstler nicht über das übliche Anfangsniveau hinaus.

Auch im Jäger selbst mischt sich Ursprüngliches und gut Beobachtetes. Naiv sind die auf das Ziel zufliegenden, unverhältnismäßig dicken Schrotkörner, der Beinansatz, die Einarmigkeit und die neben den Rock gesetzten Knöpfe; gut die Fußbekleidung, der Hebel am Gewehrschloß, das Gesicht und die Jagdmütze. Nur das Ohr ist zuweit nach hinten gesetzt.

Die gleichen Vorzüge, aber nicht die gleichen Mängel weist das Jagdbild 39; 6 aus der afrikanischen Tierwelt auf. Eine Baumschlange überfällt einen Vogel. Wir, die wir Baumschlangen nicht kennen, glauben, die Tiere schlängelten sich mit Hilfe umständlicher Umschlingung der Zweige von Ast zu Ast. Weit gefehlt: wie ein Pfeil so schnurgerade und auch so schnell gleiten sie dahin, mit einer Beherrschung des Gleichgewichts, wie sie nur durch unendlich wiederholte und vererbte Übung erlangt sein kann. So stellt Isak die Schlange denn auch dar; man sieht förmlich, wie sie lautlos dahinschießt, um sich im nächsten Augenblick auf den unglücklichen Vogel zu stürzen.

Friedlicher sind die Bilder, die wir im folgenden einer kurzen Besichtigung unterziehen wollen.

Ein Spiel, das infolge seiner unzweifelhaft vorhandenen Reize von Ostasien bis zum Grünen Vorgebirge Verbreitung gefunden hat, ist das Mankale; unter diesem Titel hat ihm der Amerikaner Stewart Culin eine ganze Monographie gewidmet. In Ostafrika heißt es Bao, d. h. Brett; für dieses Gebiet hat der frühere Bezirksamtmann St. Paul von Illaire die Spielregeln zusammengestellt. Brett heißt es im allgemeinen mit Recht insofern, als der Handlichkeit wegen die Brettform gewahrt wird; der begeisterte Baospieler ist indessen darauf keineswegs angewiesen, improvisiert sich die Grundlage vielmehr in jeder Form, selbst in derjenigen schnell in den Erdboden gekratzter Löcher. Durch diese, die in Reihen angeordnet sind, gilt es, seine Steine nach bestimmten Regeln vor denen des Gegners bis ans Ziel zu treiben.

In 34; 2 hat Pesa mbili ein solches Bao mitsamt zwei Spielern abgebildet. Die Form des Brettes wie auch die Anordnung der Löcher ist einigermaßen richtig; völlig verzerrt sind jedoch die Größenverhältnisse, indem die beiden Spieler neben dem in Wirklichkeit weit weniger als einen Meter langen Brett wirken wie zwei Schnellläufer im Stadion.

Zahlreichen Naturvölkern gemeinsam sind Speisen ohne äußern Salzzusatz; sie müssen ihren physiologisch notwendigen Bedarf dann in anderer Weise durch vorwaltende Fleischnahrung, durch Genuß von Meerwasser u. dgl. decken. Andere wieder, vor allem die mehr oder minder rein vegetarisch lebenden Feldbauern, haben das unabweisbare Bedürfnis nach Chlornatrium, ermangeln aber häufig leicht zugänglicher Bezugsquellen und müssen daher mit allen Mitteln danach streben, das geschätzte Nahrungs- und Genußmittel schlimmstenfalls durch verunreinigte Materialien minderer Güte zu ersetzen.

Eine im Süden von Deutsch-Ostafrika geübte Ersatzmethode dieser Art ist das Auslaugen salzhaltiger Erde, wie es im großen Maßstab in der Gegend südlich und östlich von Massassi geschieht. In den dortigen flachen Talsenken ist die Erde mit den Salzen, wie sie durch den Regen aus den Pflanzenaschen der alljährlichen Poribrände ausgelaugt werden, völlig getränkt; es gilt also bloß, durch ein künstliches Auslaugen dieser Erde und nachfolgendes Verdampfen der Sole kristallisiertes Salz zu gewinnen.

Wie das geschieht, zeigt die Photographie 36; 1b. Man kratzt die Oberflächenschicht des Bodens mit irgendwelchen brauchbaren Instrumenten zusammen, tut sie in dreieckige korbartige Geflechte und übergießt sie mit eben nur soviel Wasser, daß die Sole herausfließt. Sie wird in daruntergestellten Töpfen aufgefangen. Der weitere Prozeß besteht im Eindampfen über Dauerfeuer. Das Erzeugnis, eine graue, nichts weniger als wohlschmeckende Masse, wird in Rindenstoffzylinder verpackt und geht im Handel weit ins Land.

Salim Matolas Auffassung von dem Vorgang zeigt 36; 1a. Der Halbkreis ist die Hütte, das M-förmige Etwas links im Vordergrund der Filter mit dem darunterstehenden Auffangtopf für die Sole, die 6-ähnliche Figur daneben das Instrument für das Zusammenkratzen der salzhaltigen Erde; das entenschnabelbehaftete Rätsel unter der Frau deren Kind. Die Frau selbst schürt das Siedefeuer.

In der Gruppe rechts stellt die U-förmige Figur das Solegefäß dar. Die Frau trägt Brennholz herbei; die um das Ganze gezogene Linie soll wiederum eine Hütte vorstellen. Der von zwei Linien begrenzte Kreis im Vordergrund ist die Barrabarra, die große Karawanenstraße, die von Massassi aus an diesen Salzgründen vorüberführt.

Als letztes Bild dieser Gruppe sei noch die Eingangsleiste betrachtet. Sie stellt meine ein für allemal beibehaltene Marschordnung dar und kann daher, in unserem Sinne wenigstens, als Genrebild betrachtet werden. Ob das auch für Pesa mbili, den Künstler, Geltung hat, darf allerdings billig bezweifelt werden, denn er hat die Skizze entworfen, als diese Expedition für ihn noch den Reiz der Neuheit hatte, der einzelne Marschtag also noch ein scharf umrissenes Ereignis war. Aber dieses Moment mag später erst in Rechnung gezogen werden.

Die Grundlinie, auf der sich die Karawane bewegt, ist die Barrabarra; die geschlossene Figur in der Marschrichtung deutete Pesa mir als eine Ortschaft Lutamba, die ich schon damals nicht identifizieren konnte und auf die ich mich jetzt natürlich noch weniger besinnen kann. Der verlassene Ort ist ohne Bezeichnung, zeigt aber die bei Pesa stets auftretenden Züge runder Hausgrundrisse und der nie fehlenden Flaggenstange.

Die Spitze der Karawane bilden, da wir mit Kriegsicherung marschieren, zwei Askari. Pesa wollte mir einreden, das seien Moritz und Kibwana, doch war er selbst von deren mangelndem Heldentum genügend unterrichtet, um das Ergebnislose seiner Flunkerei alsbald einzusehen. Der Reiter bin ich. Das alte Maultier, das Mühe hatte, den schweren weißen Mann zu tragen, ist denkbar



kindlich dargestellt, wie schon ein kurzer Blick auf Maul, Ohren, Beine und Schwanz dartut. Ich drehe mich nach Pesas Angabe im Augenblick des Gezeichnetwerdens gerade nach hinten, um meine Lieben zu kontrollieren; dabei hat der Künstler selbst meine Füße mit nach dieser Richtung herumgedreht.

Der Fahnenträger sei er selbst, behauptete der stolze Mnyampara, wie der Trägerführer im Sfarideutsch genannt wird. Das stimmt nun wohl für einige wenige Male, aber nicht allgemein, denn einmal wurde die Flagge mit dem kaiserlichen Adler nur bei großen Gelegenheiten, wie dem Einzug in eine neue Siedlung u. dgl. entfaltet, sodann aber hatte Pesa für gewöhnlich tausend andere Obliegenheiten zu erledigen, als gerade die Fahne zu tragen; er sorgte für den Zusammenhalt der Truppe und war immerdar bereit, einem ermüdeten Kameraden die allzuschwere Last abzunehmen, um sie sich selbst aufzupacken.

Alle folgenden Personen sind nicht etwa irgendwer, sondern wirklich und wahrhaftig Porträts der einzelnen Träger samt der ihnen ein für allemal zugeteilten Last. Der erste schleppt den Tisch samt Zubehör, der zweite die Küche, der dritte das Zelt, der vierte das Bett. Dann kommen vier Männer mit vornehmen Blechkoffern, endlich das Gros mit den gewöhnlichen Sfaristikisten. Den Beschluß bildet Omari, der Koch, mit der hohen Mütze und dem schwarz-weiß-roten Ärmelwinkel, den er wie auch Moritz und Kibwana sich stolz aufgenäht hatten, nachdem ihnen die übliche Boygewandung von mir bewilligt worden war.

Als Kunstwerk ist das Sfaribild bei aller Bescheidenheit der Durchführung ein höchst beachtenswertes Dokument, wirft es doch ein besseres und schärferes Schlaglicht auf die Denkweise des Wilden als vielleicht sämtliche bisher betrachteten Zeichnungen zusammengenommen. Der absolut unbestechliche Wirklichkeitssinn und das ausdrückliche Betonen des nach seiner Meinung Wesentlichen unter völliger Nichtbeachtung alles Anderen tritt nirgends so klar zutage wie in diesem Meisterwerk.

#### b) Historisches Genre.

(Tafel 39; 2; 4a, b; 34; 5.)

Unter diesem Begriff fasse ich die nicht zahlreichen Szenen zusammen, die im Leben ihrer Zeichner je ein Erlebnis von solcher Tragweite bildeten, daß es sich evtl. sogar auch noch nach langer Zeit als Zeichnung auslöste. Wir hingegen würden jeden der Vorgänge als zum Völkerleben Ostafrikas gehörig und in ihm gewohnheitsmäßig wiederkehrend betrachten und ihn demgemäß als historisches Genre bezeichnen.

Den Reigen möge Abb. 39; 2 eröffnen, eine Zeichnung des Makuamannes Isak. Er schildert dort, wie ein Löwe ein Kind überfällt. Die eine Pranke ist bereits in die Brust des Unglücklichen gekrallt, die andere saust gerade hernieder. Der Rachen mit dem furchtbaren Gebiß ist weit geöffnet.

Isak reicht hier an die Mehrzahl seiner sonstigen Darbietungen nicht heran. Zwar wiederholt das Kind aufs genaueste den Jäger aus 40; 4, nur daß

es um 90° gedreht ist und ohne Gewehr, Hut und Arm auf der Erde liegt; dafür ist der Löwe weder mit dem Perlhuhn 33; 9, noch der Schlange 39; 6, noch dem Sungura 39; 5 zu vergleichen. Wie völlig unorganisch sitzt der geometrisch gestaltete Rachen seitlich am Kopf, und wie unglaublich hat er die Beine angesetzt und durchgeführt!

Eins der wissenschaftlichen Hauptergebnisse meiner Expedition sind die eingehenden und ziemlich lückenlosen Aufnahmen der Mannbarkeitsfeste, wie sie für Knaben und Mädchen dort gefeiert werden, in Text und Bild. Näheres darüber ergeben die beiden eingangs erwähnten Reisewerke. Zu dem Knaben-Unyago, wie diese Pubertätsfeiern dort zu Lande heißen, gehören in einer bestimmten Phase auch bestimmte Tänze, so vor allem der Masewetanz, von dem Photographie 39; 4a eine ungefähre Vorstellung gibt. Nur der stark angeheiterte Soldat mit dem angelegten Gewehr gehört nicht hierher; er störte das Bild genau unmittelbar vor der Exposition der Platte, so daß ich ihn nicht hindern konnte. Die Tänzer sind junge Männer, die sich mit einem Blatterschurz und einem Kopfreifen aus Zebrafell bekleiden und an ihren Unterschenkeln Rasseln aus zahlreichen zusammengebundenen Hohlfrüchten tragen. Der Tanz selbst besteht in dem hier üblichen Zittern des ganzen Körpers und sonstigen rhythmischen, fast möchte man sagen, konvulsivischen Bewegungen.

Für meine Leute waren diese Tänze ebenso neu und interessant wie für mich, und gleich mir hat sich mehr als einer bemüht, sie im Bilde festzuhalten. Wie Juma das ausgeführt hat, lehrt 39; 4b.

Es ist ganz der alte Jumastil, den wir hier sehen. Der Kopf im Profil, der Mund schnabelförmig vorgestreckt, die Arme gleich großen Sprenkeln zum Bauche führend; die Rechte mit einem Tanzstock, den ich niemals beobachtet habe; der Schurz steil von oben gesehen; die Rasseln in Form von Zickzacklinien.

Psychologisch interessanter, wenn auch technisch gleich schlecht, ist Jumas andere Zeichnung 34; 5, die den Raubzug einer Affenherde in eine Eingeborenenpflanzung darstellt. Die Affen erkannte ich sogleich, als er mir das Blatt vorlegte. Daß das andere Felder seien, mußte er mir erst erklären. Schon wollte ich die Unterhaltung mit dem üblichen Bakschischi schließen, da fiel Juma ein: „Aber Herr, das ist meine Schamba, mein Feld, und die Affen habe ich damals mit Steinen verjagt. Es waren sieben sehr große Tiere.“ Wir haben hier also die Reaktion auf einen Affekt, der lange zurückliegt, sich aber bemerkenswerterweise auch jetzt noch in der Form einer bildlichen Darstellung auslöst.

Doch es wird Zeit, sich einmal wieder mit dem kraftvollen und dabei doch flotten Stamburi zu beschäftigen. Er überreichte mir eines Tages das Blatt 38; 1. Sein Kommentar dazu lautete folgendermaßen. Eines Tages ging ein alter Matambwemann vom obern Rovuma fischen. Er verankerte sein Boot in einer Strombiegung, warf die Angel mit dem großen Eisenhaken aus und wartete. Als es an der Angel zerrte, zog er sie mit einem gewaltigen Schwung heraus und warf die Beute an das Ufer. Es war eine große Schildkröte. Gerade, als er sie an sich heranziehen wollte, tauchte wie der Blitz aus den Wolken eine



mächtige Schlange aus dem Wasser empor und stürzte sich auf die Schildkröte, um die ein harter Kampf begann. Aber der Mann hat sie behalten.

Auch Stamburi bleibt sich in diesem Gemälde treu; er ist Naturalist wie immer. Wie er die Strombiegung malt, ist einzig. Am Boote fehlt nichts: weder der Anker, noch das Steuer, noch die Ruder, die nach seiner Manier stets daneben gesetzt werden, noch die Flagge. Er malt als einziger unter seinesgleichen die Geschlechtsteile und den Ellenbogen, die Kniegelenke und sämtliche Fingerknöchel; er setzt dem Mann ein richtiges Auge ein und eine Mütze auf. Selbst seinen großen Bart hat er dem Alten nicht vorenthalten.

Von den beiden Tieren ist die Schlange am besten weggekommen; sie würden auch wir kaum anders darstellen können. Die Schildkröte ist weit weniger klar; hätte mir Stamburi die Figur nicht als solche vorgestellt, ich hätte sie nicht zu erkennen vermocht. Was die Schlange mit ihren Zähnen erfaßt, soll nach Stamburi ein Bein darstellen; ein anderes ragt auf der Bauchseite hervor. Die beiden konvergenten Striche im Hinterteil mit dem dicken Punkt dazwischen sind die Geschlechtsteile.

#### c) Einmalige Vorgänge.

(Tafel 34; 1; 40; 3; 35; 4a, b; 34; 9; 38; 6; 40; 2; 6, 7; 38; 2.)

Die von Stamburi geschilderte Szene gehört dem Grenzgebiet zwischen historischem Genre und der rein historischen Malerei an. Mögen derartige Kämpfe in jenen schlangenreichen Gewässern an sich durchaus nichts Vereinzelt sein, so ist es doch andererseits sehr wohl möglich, daß Stamburi nur einen einzigen Fall kennt und daß derjenige, der den Kampf ausgetragen hat, für ihn dadurch ohne weiteres zum Helden gestempelt wird. Damit aber ist das Motiv der Historienmalerei gegeben.

Ganz ähnlich steht es nun, offen gesagt, auch um die nunmehr folgenden Szenen; auch sie wiederholen sich im Leben der dortigen Völker. Wenn ich sie trotzdem unter einer besonderen Rubrik abgetrennt habe, so geschieht das, weil sie, bis auf zwei Ausnahmen, im Leben meiner Expedition nur je einmal vorgekommen sind. Damit sind aber die Bedingungen der Historienmalerei vollauf erfüllt.

Ein damals bei Frauen beliebter Tanz war die Liquata. Dabei treten die Frauen und Mädchen zusammen und stellen sich, die Gesichter nach innen, im Kreise auf. Plötzlich fliegen die Arme in die Höhe, der Mund öffnet sich, die Füße zucken zum ersten Takt. Im gleichen Takt und im gleichen Rhythmus setzt nun alles ein, Händeklatschen, Gesang und Tanz. Mit der eigentümlichen Grazie, die alle Bewegungen der Negerin kennzeichnet, bewegt sich der ganze Kreis nach rechts; zuerst erfolgt ein verhältnismäßig großer Schritt, dem drei merklich kleinere folgen. Diesem Rhythmus ist das Händeklatschen nach Intensität und Takt genau angepaßt, desgleichen auch der Gesang, der, höchst geistreich, aus einer endlosen Wiederholung der Silbe „äh“ besteht. Plötzlich, bei einem bestimmten Takt, lösen sich aus der Reihe der Tänzerinnen zwei Gestalten los; sie tänzeln inmitten des Kreises hinein, bewegen sich dort in be-

stimmten, dem Auge leider nur zu schnell entwindenden Figuren umeinander herum und treten dann wieder an bestimmte Stellen des Kreises zurück, um im gleichen Augenblick zwei anderen Solotänzerinnen Platz zu machen. So geht das Spiel reihum; unermüdlich, ohne auszusetzen und ohne Abschwächung setzt es sich Stunde um Stunde fort; unbekümmert auch um die unvermeidlichen Säuglinge, die in ihrem Rucksack auf dem Rücken der Mama jedwede Bewegung mitmachen müssen.

Ich habe solche Liquata oft gesehen, aber nur ein einziges Mal photographiert. Dieses eine Mal hat Pesa mbili veranlaßt, mich mitsamt der Liquata zu Papier zu bringen; sein Werk liegt in Abb. 34; 1 vor.

Der Kreis, in dem sich die Frauen bewegen, ist in dem Bilde von oben gesehen, die Schar der Frauen selbst ist nach außen umgelegt. Von oben sieht der Künstler auch wiederum das Pelele. Die Arme liegen wie immer unperspektivisch übereinander; Finger und Zehen sind ohne das Bindeglied von Hand und Fuß an Arme und Beine angesetzt, wobei die Zahlen willkürlich zwischen vier und sechs schwanken. Eine Frau tanzt gar ganz ohne Zehen.

Die Darstellung meiner eigenen photographischen Tätigkeit erinnert lebhaft an meine Aufnahme der Mehlbereitung (37; 2a), nur daß Stativ und Apparat diesmal einfacher gehalten sind.

Über den Bomaplatz von Lindi bewegte sich eines Tages eine seltsame, echt afrikanische Gruppe: zwei Männer trugen an einer langen, auf die Schulter gelagerten Stange das wahrhaft herrliche Exemplar eines toten Leoparden; sie schleppten das Raubtier zum Bezirksamt, um die hohe Fang- und Schießprämie einzuheimsen. Alles Volk lief im Nu zusammen; mir selbst stieg unwillkürlich das alttestamentliche Bild von Kaleb und Josua auf, nur daß diese keinen Leoparden, sondern eine riesenhafte Weintraube trugen, als Beweis, daß im Land ihrer Zukunft Milch und Honig fließe.

Als sichtbaren Beleg seines Interesses legte mir Pesa mbili eine Viertelstunde später die Abb. 40; 3 vor. Sie spricht bei aller Urwüchsigkeit für sich selbst. Zwar sind die Zahlen der Finger und Zehen diesmal genau, aber die Stange ruht nicht auf den Schultern, sondern schwebt unmittelbar unter den Köpfen lediglich auf der rechten bzw. linken Hand der Träger. Je die andere Hand ist richtig abgespreizt, um das Gleichgewicht unter der schweren Last beizubehalten. In der Wiedergabe der Aufhängestricke könnte man fast eine Andeutung an Perspektive erblicken, wüßte man nicht, daß sie Pesa völlig fernliegt. Die Zickzacklinie um Rumpf und Schwanz des Tieres stellt die Fleckung des Felles dar.

Aber nun zu Omari, dem Leibkoch. Ich habe von seinen zahlreichen Zeichnungen deshalb absichtlich nichts vorgelegt, weil sie wie auch seine Erläuterungsversuche zu verworren waren, als daß Sinn hineinzubringen gewesen wäre. Die eine Skizze 35; 4a will ich dafür allerdings deswegen meinen Lesern nicht vorenthalten, weil sie als einzige auch ohne Omaris Worte für sich selbst spricht.



Die völlig körperlose Figur stellt einen Stelzentänzer dar, wie sie bei den Mannbarkeitsfesten in einer bestimmten Phase auftreten. Die Photographie 35; 4b zeigt eine solche Szene in dem Weiler Niutschi in der Nähe von Newala auf dem Makondeplateau. Rings um das Dörfchen der kompakte Busch; inmitten der wenigen Häuser ein für das Fest sauber gefegter offener Platz, den die Festteilnehmer dicht umsäumen. Gerade vorher haben Maskentänzer zu Fuß ihre mimische Vorstellung gegeben. Zwei stehen noch herum, während eine dritte sich niedergekauert hat. Da schreitet plötzlich hinter dem Hause hervor eine wahrhaftige Riesengestalt. Wie bei den Parterremasken ist auch bei ihr von dem völlig verummten Tänzer nichts zu erkennen. Mit Kilometerschritten durchheilt sie den Platz, furchterregend für die jungen, in Festgewändern abseits hockenden Novizen, eine gewohntere Erscheinung für die Alten. Die Stelzen selbst sind primitiv genug und ein förmliches Marterinstrument, bestehen sie doch in nichts weiterem als einem Paar mehr als meterlanger Stangen, von denen man am oberen Ende auf etwa 40 cm die eine Hälfte weggeschnitten hat. Auf der dabei entstandenen winzigen Schnittfläche steht der Tänzer mit seinen nackten Füßen, während die Stangen selbst durch Schnüre mit seinen Unterschenkeln zusammengebunden sind. Den Druck einer ganzen Körperlast auf einen nur wenige Quadratzentimeter großen Teil der nackten Sohle hält selbst ein Negerfuß nicht lange aus; nach wenigen Augenblicken verschwindet die Riesengestalt denn auch im Hintergrunde.

Omari hat sich die Sache leichter gemacht; er gibt eigentlich nur die bei allen diesen Tänzen übliche Holzmaske wieder, dazu noch die Arme des Tänzers und die bis zu den Schultern reichenden endlos langen Stelzen, denen er zum Überfluß ein paar Füße angesetzt hat — das ist alles. Ein wahrhaft anspruchsloses Gemüt.

In ein ganz anderes Milieu führt uns die Abb. 34; 9; sie hat den Träger Bulengeti zum Verfasser. Bulengeti hat sich nur in dieser einzigen Skizze versucht; dafür hat sie ihm aber auch Aufregung genug verursacht. Sein Name ist hergeleitet von dem englischen Wort blanket, Decke, das in der bei den Negern beliebten Weise für das Suaheli mundgerecht gemacht worden ist. Ich sah bei der Abnahme der Zeichnung natürlich sofort, worum es sich handelt, ließ den Autor aber ungestört reden. „Das ist mein Freund Soundso, Herr“, begann er, auf die Mittelfigur deutend. „Er war in das Pori gegangen. Da stürzt ein Löwe auf ihn zu, um ihn zu fressen. Das hier ist der Löwe. Mein Freund lief weg. Aber der Löwe hätte ihn doch gefaßt, wäre ich nicht gekommen und hätte ihn mit meinem Bogen verjagt. Das hier bin ich. Und das Ganze ist vier Jahre her.“

Wieviel von Bulengetis Erzählung auf Wahrheit beruht und was seiner nachträglich arbeitenden Phantasie zuzuschreiben ist, mag dahingestellt bleiben; Tatsache ist, daß der sonst außergewöhnlich ruhige und stets freundliche Mann durch das Zurückversetzen in jene Situation in merkliche Aufregung geraten war, die sich erst legte, als ich ihm ein in Anbetracht seiner doppelten Leistung als Lebensretter und Künstler außergewöhnlich reich bemessenes Bakschisch in die Hand drückte.

Weniger glücklich dürfte der Ausgang des Auftritts gewesen sein, den uns Kasi uleia in Abb. 38; 6 vorlegt. Kasi uleia, zu deutsch etwa „Arbeiter bei einem Europäer“ (von kasi, die Arbeit, uleia = Europa, speziell Deutschland) war ebenfalls Träger in meinen Diensten. Der Schauplatz ist der Fluß Wami bei Kilossa, der bekannten Stadt und Station an der großen Karawanenstraße von Daressalam und Bagamoio nach Tabora und den großen Seen. An diesem Fluß hatte ein Mann Namens Msafiri eines Tages Wasser schöpfen wollen, als ein Krokodil kam und nach ihm schlug. Wie der Ausgang gewesen ist, verschwieg Kasi uleia; er betonte aber ausdrücklich, daß das Ereignis schon mehr als 4 Jahre zurückliege. Also auch hier ein starker Affekt selbst noch nach langer Zeit und sein Ausgelöstwerden durch eine Zeichnung.

Heiterer ist die Szene, die unser alter Freund Isak in Abb. 40; 2 verewigt hat. Erscheint da eines Tages, wo wir klimatisch fast paradiesische Tage in Mahuta verlebten, eine Negermadame auf der Bildfläche in der Richtung von der Küste her. Dort hatte sie sich ganz nach Art der Frauen, die überall auf der Welt „nichts anziehen haben“, neu ausstaffiert; mit grellfarbigen, funkel-nagelneuen Tüchern angetan, einen geschlossenen Regenschirm in der Hand, Stiefel an den Füßen und — *horribile dictu* — einen Hut auf dem Kopf, stolzierte sie einher wie ein Pfau. Alle meine Leute brüllten vor Vergnügen über diesen in Anbetracht des Milieus wirklich grotesken Anblick, und auch ich hätte mich fast versucht gefühlt, ihn im Bilde festzuhalten, wäre nicht gerade etwas anderes dazwischen gekommen.

Meine Unterlassungssünde hat Freund Isak gut gemacht. Unmittelbar nach dem Abzuge der übermodernen Dame legte er ihr Porträt vor. Es ist echt in allen Einzelheiten, nur auf den Vogel auf dem Hut will ich nicht schwören. Dieses Attribut scheint mir aus dem Grunde mutwillige Hinzutat, weil Isak sein Konterfei doch schließlich als ein Ulkbild aufgefaßt wissen will; er geißelt den auch nach seiner Ansicht lächerlichen „Fortschritt“ bei seinen Landsleuten, indem er das Monstrum von Afrikanerin in ihrer ganzen Lächerlichkeit darstellt. Da fehlt auf dem europäischen Hute bloß noch der Vogel, den herunterzuschießen für jeden ehrliebenden Neger ein wahres Vergnügen sein mußte. So etwa verstand ich seinen Kommentar.

Über die Technik des Bildes etwas zu sagen, hieße bereits Geäußertes nur wiederholen. Daß Fortschritte vorliegen, beweist jeder Zug: das tadellos dargestellte Frauengesicht, der diesmal vortrefflich gezeichnete Vogel, die deutlich herausgearbeiteten Kniescheiben bei dem boshaften Bogenschützen. Selbst der stilwidrige Regenschirm ist ganz naturalistisch aufgefaßt.

In der Militärstation Massassi wurde zur Zeit unseres Aufenthalts vom Bezirksamt aus ein massives Steinhaus gebaut. Es war ein festes Gebäude mit schießschartenschmalen Fensteröffnungen, das für gewöhnlich als Getreidesilo, in unruhigen Zeiten gleichsam als Fort dienen sollte. Zurzeit waren ganze Trupps von Eingebornen dabei, den Estrich des flachen Daches festzustampfen, was unter wahrhaft klassischer Betätigung des naturvölkischen Grundsatzes „Keine Arbeit ohne Arbeitslied“ durchgeführt wurde.



Salim Matola hat weniger dieses lärmhafte Getriebe als die stillere, aber handfestere Betätigung des Maurers imponiert. In den Abbildungen 40; 6a und b schildert er uns einen Steinträger in zwei Phasen, einmal, wie er einen von den wuchtigen Gneisblöcken, aus denen die Mauern aufgeführt worden waren, vom Boden emporhebt, sodann wie er den Stein auf dem Haupte davonträgt. Die Körper haben auch hier ausgesprochenen Salim Matolastil: keine Augen, lange Beine, verdrehte Ohren, einen unten durch eine Linie von den Beinen abgetrennten Rumpf usw. — Aber trotzdem, welch treffliche Beobachtungsgabe des jungen Künstlers, was die Haltung des Objekts in beiden Phasen anbelangt!

Mit den beiden Bildern 40; 7 und 39; 2 wollen wir uns nun auch von dem biedereren Juma verabschieden. Das eine stellt die Besteigung eines Berges dar, das andere einen Strafvollzug, mit dem es folgende Bewandnis hatte.

Von zweien meiner Träger wurde behauptet, sie hätten sich an einem kleinen Mädchen vergriffen. An dem Gerücht muß wohl etwas Wahres gewesen sein, denn die beiden Übeltäter meldeten sich erstens freiwillig zu einem Transport ethnographischer Lasten nach der Küste, sodann baten sie formell um die für Ostafrika übliche Portion Kiboko, d. h. Nilpferdpeitsche. Mich ging das Ganze nichts an, doch sah ich eines Tages, wie der Tat die Strafe auf dem Fuße folgte. Juma hat die Exekution in seiner Weise wiedergegeben, d. h. ohne Rücksicht auf die wirklichen Verhältnisse und lediglich seinen Vorstellungen folgend, trotzdem er behaglich zugeschaut hatte.

Bei jenem Strafvollzug legt sich der Delinquent auf die Erde, den Rücken und seine Fortsetzung nach oben. Der Büttel steht daneben und verabfolgt seinem Opfer die im Urteil ausgesetzte Anzahl Hiebe mit der Nilpferdpeitsche über das mit dem landesüblichen Stoff bedeckte Gesäß. Angenehm mag das nicht sein, aber dafür ist es auch eine Strafe.

Juma hat sich, wie gesagt, wiederum an nichts gekehrt; die Opfer liegen nicht, sondern stehen, und zwar beide gleichzeitig, händeringend vor einem Schergen, der sein Schlaginstrument mit einer wahrhaft ungeheuren Pranke handhabt. Die Fingerzahl stimmt ebensowenig wie früher; dafür hat der Gute diesmal die Geschlechtsteile zart angedeutet.

Die Besteigung des 940 m hohen Mtandi hatten der Bezirkshauptmann Ewerbeck und ich gemeinsam unternommen; sie wurde nicht zu Ende geführt, da dichter Nebel keinerlei Aussicht erhoffen ließ. Immerhin hatte ich auf einem plateauförmigen Absatz der sehr steilen Gneiskuppe einige photographische Aufnahmen gewagt, trotzdem an ein Gelingen des Versuchs nicht gedacht werden konnte. Juma, der mit von der Partie gewesen war, muß gleichwohl einen bedeutenden Eindruck von ihr gewonnen haben, denn er legte mir bald danach die in 38; 2 wiedergegebene Zeichnung vor.

Die Steilheit des Berges deutet der schwarze Künstler aus richtigem Gefühl heraus durch die senkrechte Stellung der Weglinie an. Das Gewirr von Kreisen und Kurven am untern Ende der Linie stellt die Missionsstation Massassi mit ihren Gebäuden dar: dem Fundament einer Kirche, die, wenn sie

jemals fertig geworden sein sollte, sämtliche bekehrten Heiden Afrikas aufzunehmen vermöchte, so riesenhaft waren die Abmessungen; dem ehemaligen Kuhstall, in dem die beiden alten Reverends nach der Zerstörung ihrer schönen alten Gebäude durch die Majimaji ihre primitive Unterkunft gefunden hatten; der Mädchen- und der Knabenschule, beides ein paar große Bambushütten im Eingebornenstil, und den Wohngebäuden für das schwarze Lehrpersonal und die Schüler. Das Rankengewirr am obern Ende der Linie stellt den Gipfel des Berges mit seinen Gneisblöcken dar. Die beiden obersten der kraxelnden Männer sind der Kirongosi, der landeskundige Führer, und einer unserer Leute; der dritte ist Herr Ewerbeck; der vierte bin ich. Der kaiserliche Bezirksamtman ist kenntlich an den breiten Achselstücken mit den beiden Hauptmannssternen; sie gehörten zum Dienstanzug dieser Beamtenklasse. Von allen Attributen der Weißen haben sie den Schwarzen sichtlich am meisten imponiert, denn überall, wo z. B. Offiziere auf den in meinen Besitz befindlichen Eingebornenzeichnungen erscheinen, ist ihr Dienstgrad unweigerlich und stets ganz richtig durch die Sterne angegeben worden. Auch in der Zahl der Chargenwinkel auf den Ärmeln der weißen und der schwarzen Unteroffiziere irrten sich die schwarzen Künstler niemals.

Herr Ewerbeck und ich verfügten über ungefähr dieselben körperlichen Abmessungen. Dieser Umstand muß wohl die Veranlassung gewesen sein, daß die Einwohnerschaft von Lindi und später auch die des Innern mich ohne weiteres zum Hauptmann avancieren ließ. Auf dem wiedergegebenen Kunstblatt ist der Beweis für meine Förderung in Gestalt der auch mir verliehenen zwei Sterne in den Achselstücken gegeben. Die Figuren hinter uns beiden Europäern sind belanglos; es ist unsere Begleitmannschaft, darunter auch Juma selbst.

Doch nun kommt das psychologisch Eigenartige: ich bin zweimal auf dem Bilde; einmal kletterte ich mühselig den Berg hinan, das andere Mal stehe ich bereits in stolzer Pose oben und banne mit dem Momentverschluß die Gefilde Afrikas auf meine Platte. Der Dreibein ist nämlich mein 13 x 18-Apparat; die Zickzacklinien zwischen dem Stativ sind die Verfestigungsmessingleisten; die lange Schlangenlinie ist der dünne Gummischlauch der Momentauslösung, von der ich allerdings bei dem Nebel keinen Gebrauch machen konnte; der Photograph bin, wie gesagt, ich. Die Männer hinter mir sind meine Leibdiener, denen an solchen Tagen die zerbrechlicheren Teile des Apparates anvertraut wurden.

#### 9. Verschiedenes.

(Tafel 34; 6, 7; 38; 5; 36; 3.)

Unter dieser neutralen Bezeichnung seien die wenigen Bilder zusammengefaßt, die weder ein ausgesprochenes Genrebild, noch einen historischen Vorgang darstellen; sie sind mehr als Ausfluß gelegentlicher Stimmungen der einzelnen Autoren aufzufassen.

Abb. 24; 6 gibt die Überlandtelegraphenlinie Kilwa-Lindi wieder, wie sie Sabatele sich vorstellt. Dieser simu, wie sich der Suaheli das arabische Wort *sim* für seine Aussprache mundgerecht gemacht hat, war damals eines der



Schmerzenskinder des Südens der Kolonie; einen Tag funktionierte sie, um dann wieder längere Zeit zu streiken. Was die Ursache dieses stets sehr unwillkommenen Aussetzens war, ob böswillige Aufständische den Draht zerschnitten oder übermütige Elefanten die Pfähle umlegten, entzieht sich noch heute meiner Kenntnis — jedenfalls reichte die natürlich auch den Schwarzen stets und sofort bekannte Tatsache hin, meinen Träger Sabatele zu veranlassen, den vielbesprochenen sim zu Papier zu bringen. Die Zeichnung ist nun freilich einfach genug, doch war der Künstler trotzdem nicht wenig stolz auf sein Werk. Billigen Ansprüchen genügt es ja auch vollkommen.

Dieselbe gesättigte Zufriedenheit erfüllte auch meinen Freund Kibwana angesichts des Bildes seiner Taschenuhr (38; 5), das er mir eines Tages unaufgefordert überreichte. Um sie in seiner Kleidung unterbringen zu können, trug er stets eine Weste; in dem landesüblichen Kanzu, dem Suahelihemd, wäre das nicht möglich gewesen.

Kibwana hat mir damals auch die Erklärung für die Einzelheiten seines Meisterwerks gegeben. Die beiden Zeiger benannte er mit dem arabischen Worte kulabu = Haken; die Achse, um die sie sich drehen, mit dem Worte nukta = Punkt. Die vier Striche und die K-förmige Figur an der Außenseite der innern Ovallinie bezeichnete er als ufunguo = Schlüssel; er meinte damit den Knopf zum Aufziehen der Uhr. Die 21 Kreise an deren Peripherie hielt ich zunächst für eine hinaufgerückte Zahl der normalerweise 12 Stundenzeichen, doch belehrte mich Kibwana, daß das dakika, d. h. Minuten seien. Er hat also 60 Minutenstriche auf dem Zifferblatt damit andeuten wollen.

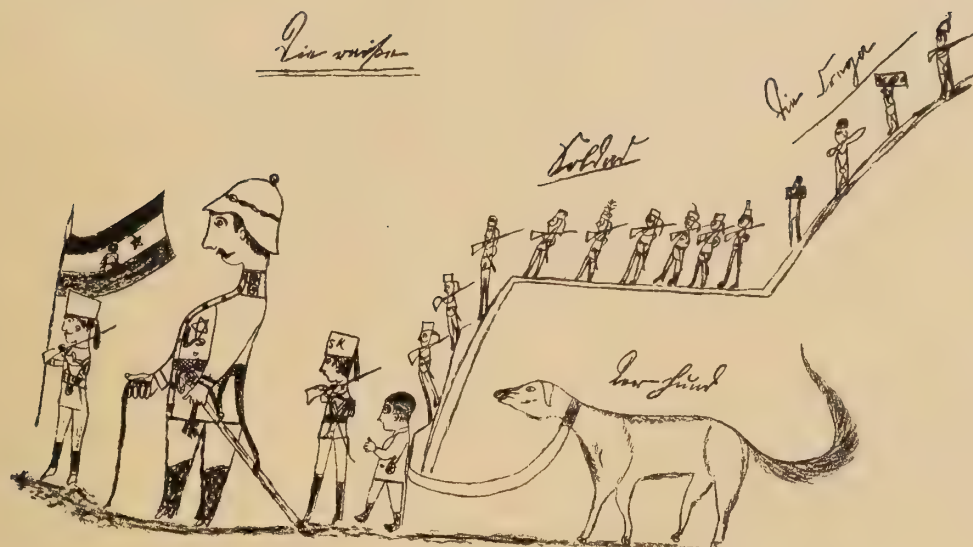
Ungleich bessere Leistungen sehen wir in den beiden letzten Zeichnungen dieser Gruppe vor uns. Die erste, 34; 7 stellt eine arabische Dhau aus Stamburis Skizzenbuch dar. Er muß eine gewisse Vorliebe für Seestücke gehabt haben, denn ich besitze eine ganze Reihe von ihnen aus seiner Hand, die alle gleich vortrefflich sind.

Das gilt hier vor allem zunächst von dem plumpen Äußern dieser Schiffe. Unseres dreht vor dem Anker an straffgespannter Kette, den schwarzen schweren Rumpf trotzig dem Monsum zugekehrt. Mast und Segel sind ganz sachgemäß angesetzt, nur die Taue hat Stamburi aus Versehen nicht bis zum Deck heruntergeführt, läßt sie vielmehr in der Luft enden. Auch das Steuerruder entbehrt an seiner Oberkante der Verbindung mit dem Schiffskörper.

Rätselhaft waren und blieben mir lange die beiden Durchblicke durch das Schiff rechts und links vom Mast. Die Lösung gab der Meister dann selbst: das seien doch die Schiffsluken, die zum Laderaum hinunterführten. Der Wackere ist hier also endlich doch einmal das Opfer seines Naturvölkertums geworden; er mußte die Luken bringen, weil er sie als vorhanden kannte. Da er nicht wußte wie, hat er sie über Bord gehoben, um 90° gedreht und in die Mitte des Backbords gesetzt.

Das andere Bild, 36; 3, „Ruderer im Boot“, ist eine ganz anspruchslose Skizze des Bakari\*); ich bringe sie trotzdem, weil sie mir das einzige Belegstück

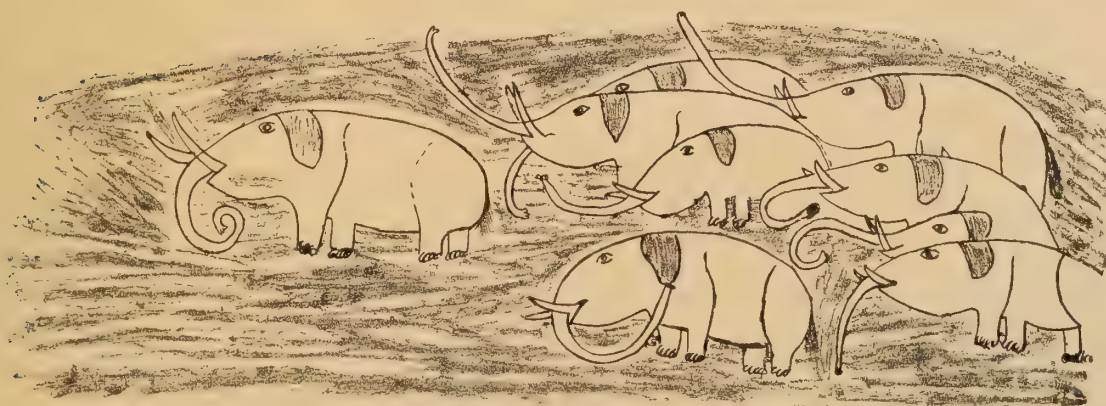
\*) Aus Versehen ist unter die Zeichnung Stamburi gesetzt worden, es muß Bakari heißen.



1. Karawane auf dem Marsch. Barnabas



2. Mahl in der Messe von Lindi Barnabas



3. Elefantenherde Barnabas





für bewußt angewandte Perspektive in der ganzen langen Reihe unserer Vorlagen zu sein scheint. Ganz einwandfrei zu erkennen ist das nicht, denn über die erste Anlage ist die Zeichnung nicht hinausgekommen. Die Ruderer entbehren der Arme; das Wasser fehlt; kaum kann man erkennen, daß das Steuer sich im Rücken der Ruderer befindet, mit anderen Worten, daß diese paddeln, also im Unterschied gegen uns ihrer Nase nachfahren. Um so mehr muß man bedauern, daß Bakari sein vielversprechendes Blatt nicht vollendet hat.

10. Barnabas.

(Tafel 40; 1, 5, 6; 41; 1, 2, 3 und die Schlußleiste.)

Dem Zeichner Barnabas gewähre ich eine Ausnahmebehandlung aus Gründen, die bereits früher angedeutet worden sind. Dieser junge Makua, der als „Postboy“ in Lindi den wichtigen Geschäften des Abstempelns der Briefe, des Abwiegens der Pakete u. dgl. oblag, war durchaus kein Schensi wie alle seine Künstlerkollegen sonst, sondern besaß die Bildung einer Regierungsschule und hatte sichtlich auch Zeichenunterricht genossen. Aber trotzdem, vielleicht auch gerade deshalb ist es nicht ohne Interesse, seinen Gedankengängen zu folgen.

Barnabas' Darstellungen von Einzeltieren haben wir bereits früher zur Kenntnis genommen. In den jetzt zu besprechenden Bildern treten Tiere ausschließlich im Verbande von Kompositionen auf, entweder auch wieder einzeln wie bei der Leopardenjagd 40; 6, oder der „Reise“ des deutschen Offiziers 41; 1. Über die Rolle des großen Hundes in der Schlußleiste, der Marie Luise des deutschen Militärarztes von Lindi, bin ich mir nicht ganz klar; während ihre Freundin, die kleine Zuleika, zweifellos zu dem gerade im Anschlag liegenden Jäger gehört, will es mir scheinen, als ob Marie Luise nichts mit dem Ganzen zu tun hätte, vielmehr entweder früher oder später als die beiden anderen Figuren und ohne Beziehung zu diesen zu Papier gebracht worden sei. Sie kehrt in fast unveränderter Wiederholung auch auf dem „Reisebild“ wieder.

Diesen Ausschnitt aus dem Kolonialleben zu genießen, hat mir stets ein besonders großes Vergnügen bereitet. Um die Personalfrage zu lösen: der Fahnenträger ist der Tschauisch, der Unteroffizier mit dem doppelten Ärmelwinkel. Der Schönheit der Fahnenfarbe gegenüber ist der kaiserliche Adler nur sehr ärmlich weggekommen. Bei dem Europäer, dem vorhin genannten Militärarzt, überrascht vor allem die exakte Wiedergabe des Säbels samt dem Wehrgehenk. Dann folgen der Sol Achmed, der Feldwebel mit dem dreifachen Ärmelwinkel, und der Boy mit Marie Luise an der Leine. Den Steilabstieg von einem sanft geneigten Plateau unternehmen gerade die „Soldad“, die ungleich weniger sorgfältig durchgeführt sind, als es bei Barnabas sonst Gewohnheit ist. Den Zug beenden drei „Trega“ (Träger) mit ihren auf Kopf und Schultern gepackten Lasten und der Schlußbaskari. Auch diese vier steigen gerade einen steilen Hang herab.

Für sein Europäerbild trägt Barnabas sichtlich eine besondere Vorliebe, denn es kehrt nicht weniger als noch dreimal wieder; vor den vereinigten Hunden



(Schlußleiste), bei der Chui-, d. h. Leopardenjagd (40; 8) und der Aufnahme des Festmahles in der Messe in Lindi (41; 2). Der winzig kleine „Boyi“ hinter dem Chuiträger sei er selbst, behauptete Barnabas, doch stimmt das kaum, denn Boy war dieser Gelehrte niemals gewesen. Aber auf eine so kleine Unwahrheit kommt es dem Neger nun einmal nicht an.

Aller äußeren Gelecktheit zum Trotz haften Barnabas' Figuren mancherlei Mängel an. Bei Marie Luise weiß man nicht, ob sie den Kopf eines Krokodils oder eines Haifisches besitzt; beim Chuijäger gleichen die Finger der linken Hand abgehackten Stümpfen, und beim Herrn der Zuleika hat er die Knopfreihe des Uniformrocks glatt aus dem Körper heraus nach vorn gedreht, um sie sichtbar zu machen. Mit der Perspektive ist also doch auch Barnabas keineswegs lückenlos vertraut.

Aber kehren wir fürs erste noch einmal zu den Tieren zurück.

Der Chui (sprich Tschui) ist zwar erheblich zu lang geraten, aber sonst doch nicht gerade schlecht, nur hat Barnabas das linke Schultergelenk zu weit nach oben geführt. Aber das Gesicht! Man versteht es wohl, warum sich der Neuling im Zeichnen an ein Enfacebild nicht herantraut. Wie soll er das Antlitz gegen den übrigen Körper abgrenzen? Irgendeinen Übergang muß es doch geben. Denjenigen durch Schattierung kennt er nicht; also flugs die gewohnte scharfe Linie her. Das Ergebnis schaut dann aus wie der Kopf dieses Musterchui.

Seinen größten Wurf hat unser Maler unstreitig mit der Elefantenherde 41; 3 getan. Man erkennt sofort, daß er ein lebendes Exemplar dieser Gattung nie zu Gesicht bekommen hat. Zwar gelten seine Stammesgenossen mit Recht als die größten Elefantenjäger des Landes, doch hatte unser Held dieser Gilde niemals angehört, da er schon früh in den Bannkreis der Küstenkultur geraten war.

So kann es uns denn auch nicht wundern, wenn ihm mancherlei schief geraten ist, vor allem die Köpfe, die stark an das Haupt seines Chamäleonbildes erinnern, und die Beine, die von derselben drolligen Kürze sind wie bei den Elefantendarstellungen der Chinesen und Japaner. Viel zu weit nach hinten gerückt sind auch die Ohren, die außerdem für afrikanische Elefanten zu klein geraten sind. Unvollendet geblieben ist schließlich das zweitunterste Tier ganz rechts, dem der ganze Hinterleib fehlt.

Mit der Perspektive ist Barnabas diesmal besser gefahren. Das Bild als Ganzes entbehrt in seinem Aufbau sogar keineswegs einer gewissen Wucht und Größe. Auch die Beine sind bei den sorgfältiger durchgeführten Tieren einigermaßen richtig abgesetzt; nur bei dem Mittelexemplar stehen sie nach Kleinkindermanier nebeneinander. Der naheliegenden Gefahr schließlich, den linken, dem Beschauer zugekehrten Stoßzahn erst nach dem Einzeichnen des Rüssels einzusetzen und diesen damit durch jenen Zahn hindurchscheinen zu lassen, ist Barnabas nur zum Teil erlegen, so beim Führer der Herde, beim nächstfolgenden und dem zweiten und dem vierten der letzten Elefanten.

Zu der Hängeszene 40; 5 ist Barnabas durch den Charakter der Zeitläufte veranlaßt worden; in und nach dem Majimajiaufstand waren Hinrichtungen nichts Seltenes. Auch ich mußte knapp eine Stunde nach meiner Landung in

Lindi einem solch unerquicklichen, durch die Staatsraison aber gebotenen Schauspiel beiwohnen. Ob wir das Hängen gleich in der Form von Massenhinrichtungen betrieben haben, wie der Künstler das hier glaubhaft zu machen sucht, möchte ich bezweifeln.

In Auffassung und Durchführung findet sich neben sehr viel Richtigem nur wenig Falsches. Falsch ist die Lage der Schlingen an der Halsseite der Delinquenten statt auf deren Genick; falsch ist auch die fast stolze Kopfhaltung mit offenen Augen. Richtig ist aber das Exekutionsgerüst mit der Leiter, das dem Verurteilten jäh unter den Füßen weggezogen wird, worauf er abstürzt, bis die Schlinge sich schließt und den Nackenwirbel bricht. Richtig sind auch die beiden Soldaten mit dem gesicherten Gewehr, die bei keiner Hinrichtung fehlen durften.

Doch wir wollen unseren Rundgang nicht mit einem solch trüben Bilde beenden, ihn vielmehr lieber mit dem lebhaften Kriegerbild 40; 1 und der fröhlichen Szene in der Messe von Lindi beschließen.

Die drei Krieger stellen Wangoni dar. Wangoni ist der Ausdruck, mit dem wir dieses Volk erst neuerdings benennen. Als sie in den 1860er Jahren im Gesichtsfelde der Europäer erschienen, hießen sie Masitu. Sie verwüsteten damals die Länder am Süden des Nyassasees. Später tauchten sie östlich von diesem See auf; unter dem Namen Mafiti haben sie jahrzehntelang das weite, damals dicht besiedelte Gebiet zwischen dem Livingstonegebirge und dem Indischen Ozean entvölkert und gebrandschatzt, so daß dort heute nur noch Völkertrümmer hausen. Selbst bis vor die Tore der großen Küstenstädte sind sie damals gekommen. Erst nach langen und nicht immer leichten Kämpfen haben wir Deutsche sie in ihren beiden, am nördlichen Ostufer des Nyassa gelegenen Reichen zur Ruhe gebracht.

Der Herkunft nach Kaffern, haben diese Wangoni die alte Kriegstracht bis auf den heutigen Tag bewahrt: den großen Fellschild mit der Kugel aus Genettkatzenfell am obern Ende, die bekannte Assegai in Form des kurzen Stoßspeeres, die bekannte Kirri-Schlag- und Wurfkeule, den phantastischen Federbusch auf dem Kopfe. Barnabas ist das alles trefflich gelungen, nur die Barra-barra läßt er lustig durch die Kriegerbeine hindurchscheinen. Der Maler hat in seiner weit im Innern gelegenen Heimat entweder solche Wangoni selbst zu Gesicht oder aber ihre Züge doch genau geschildert bekommen; anders wäre das treffliche Gelingen des Bildes gar nicht zu erklären.

Die Messe, oder, wie wir im Mutterlande zu sagen pflegten, das Kasino, lag dem Künstler dagegen täglich vor Augen. Die beiden Tafelnden sind Hauptmann Seyfried zur Linken und ein anderer, von Barnabas nicht namhaft gemachter anderer Weißer zur Rechten. Tisch und Stühle, das Geschirr und die große Hängelampe, schließlich die Darstellung des geschlossenen Raumes überhaupt müssen dem Zeichner unermeßliches Kopfzerbrechen verursacht haben, denn das alles ist ihm zeichnerisch völlig neugeartet und fremd. Man merkt denn auch dieses Ringen mit dem Bleistift in jedem Strich. Um so sicherer hat er die ihm vertrauten Kokospalmen zu Papier gebracht.



## II. Ergebnisse.

Damit sind wir am Ende unseres Rundganges durch diese Galerie ostafrikanischer Eingeborenenkunst angelangt. Ganz ohne weiteres erhebt sich da die Frage: sind die umständlichen Ausführungen und Kommentare zu den einigen 70 Bildern auch des beabsichtigten Endzwecks wert und würdig, d. h. lehrt uns diese Art von Kunstübung etwas Grundlegendes oder doch Beachtenswertes über die Ausgangsfragen aller Kunstwissenschaft überhaupt oder doch wenigstens das eine oder andere ihrer psychologischen Einzelprobleme?

Die Antwort kann, wie der aufmerksame Leser rückhaltlos zugestehen wird, nur bejahend lauten. Gerade weil ich ausschließlich solche Bilder gebracht habe, über deren Entstehungsgeschichte ich ebensogut unterrichtet bin wie über die Beweggründe und Gedankengänge ihrer Urheber, genießt diese Serie den Vorzug unantastbaren kunstpsychologischen Wertes.

Die Eingeborenen Deutsch-Ostafrikas sind durchweg Feldbauern oder Viehzüchter und beides von ziemlich hoher Stufe, man könnte also der Meinung sein, daß das Studium ihrer Kunstübung zwar mancherlei Brauchbares über die einschlägige Gedankenwelt höherer Stufen der menschlichen Kulturkurve erkennen lassen möchte, jedoch nichts über die Anfänge und Frühstufen der Kunst selbst.

Diese Ansicht ist irrig; für einen Menschen, der überhaupt noch nicht gezeichnet hat, ist diese Betätigung etwas genau so Neues, wie für die Menschheit in ihrem Jugendstadium überhaupt. Die Probe darauf kann man mit jedem Europäer stellen, der auf dem Gebiet der Zeichenkunst unbeeinflußt geblieben ist oder das Wenige, was er vor Jahren in der Schule gelernt, vollkommen vergessen hat. Seine Werke würden sich von den hier vorgelegten nicht im mindesten unterscheiden.

Gleichwohl will ich von einer auch noch so kurzen Untersuchung über die Anfänge der Kunst hier als zu weitführend absehen, mich vielmehr auf die kurze Wiederholung der psychologischen Momente beschränken, die uns bei dem Durchwandern der Negerzeichnungen entgegengetreten sind.

Das zunächst in die Augen Fallende ist die vollkommene Parallele zwischen Negerkunst und europäischer Kinderkunst, soweit sie sich auf das Darstellen alles dessen bezieht, was der Autor als vorhanden kennt. Man kann diese Erscheinung als einen irregeleiteten Naturalismus bezeichnen. In bezug auf ihn hat das biogenetische Grundgesetz für den erwachsenen Neger (ebenso wie für den Indianer) volle Geltung.

Die zweite allgemeingültige Regel ist das ideographische Zeichnen, das Wiedergeben des Objektes nicht wie man es sieht, sondern wie man es sich denkt. Ich habe einzelne meiner Gewährsleute vor das Motiv gesetzt und verlangt, sie sollten es abzeichnen. Es ist keinem eingefallen, sondern jeder hat sein Werk vollendet, ohne auch nur einen Blick in jene Richtung zu werfen. Nur der gewecktere Pesa mbili hat einmal eins meiner Gewehre, allerdings auch erst auf mein direktes Verlangen abgezeichnet; er sah auch wacker hin oder tat wenigstens so. Das Ergebnis war um nichts besser, als wenn er die Waffe gar nicht

vor den Augen gehabt hätte. Unseren Kindern ergeht es bis ins 12. oder 13. Jahr, von besonders begnadeten abgesehen, ja ganz ebenso.

Aus diesem Grunde verstanden meine Neger auch gar nicht, wie der Europäer zeichnet. Ich habe schon erwähnt, daß ich systematisch alle Arten von Wildfallen sammelte, deren ich habhaft werden konnte. Da ich aus meiner Museumstätigkeit auch schon damals wußte, wie wenig zuverlässig die Angaben über Aufbau und Wirkungsweise dieser zum Teil recht komplizierten Apparate sind, pflegte ich die Originale in gespanntem und ungespanntem Zustande zu zeichnen, bevor sie zum Abtransport verpackt wurden.

Als ich eines Tags wieder so saß und arbeitete, hörte ich hinter mir ein leises Geräusch. Ich sah wohl, daß ein Teil meiner Leute und eine Anzahl Eingeborener hinter mir standen und mir über die Schulter guckten, ließ mich aber nicht stören, bis die Fallenskizze fertig war. „Sawasawa?“ (wörtlich: gleich?) hier etwa in dem Sinn: Ist das Ding denn auch getroffen?, fragte ich nach hinten. „Ndio“, Jawohl, ertönte es mir im gleichen Augenblick mit einer Begeisterung in die Ohren, daß die Trommelfelle zu platzen drohten. „Kisuri? Ist das schön?“ „Kisuri sana kabissa, Ausgezeichnet!“ gellte es noch stärker und begeisterter in meine Hörorgane. „Wewe fundi, Du bist ein Meister.“

Ohne mich durch das übertriebene Lob geschmeichelt zu fühlen, habe ich damals darüber nachgedacht, was die Naturkinder wohl veranlaßt haben mochte, die Europäerzeichnung für schöner, weil besser getroffen zu bewerten als ihre eigenen Kunsterzeugnisse. Ich kam zu keinem Resultat. Ich habe dann eine Unterhaltung mit meinen Richtern eingeleitet, um dies unmittelbar zu ergründen. Daß es vor allem die Perspektive war, was ihnen rätselhaft und unfäßbar erschien, wurde mir klar, als ich sehen mußte, wie sie mit den Fingern auf meinen Zeichnungen die merkwürdig verkürzten Kurven verfolgten, die doch in der Wirklichkeit Kreisbögen waren und auf ihren eigenen Blättern auch stets als solche erschienen. Den Intelligentesten mag an jenem Tage wohl halbwegs der Begriff dessen aufgedämmert sein, was wir Perspektive nennen. Zu einem Versuch in der von mir angegebenen Richtung habe ich aber auch keinen von diesen Intellektuellen bewegen können. Das brächten sie doch nicht fertig, meinten sie in ehrlicher Bescheidenheit.

Ob den Negern damals aber auch der Unterschied des bloßen Nachzeichnens aus der Vorstellungswelt heraus, wie sie es übten, und dem physiographischen Zeichnen, wie es uns in den höheren Klassen beigebracht wird, klar geworden ist, möchte billigen Zweifeln unterliegen. Sie hatten wohl gesehen, wie ich vor jedem Strich erst aufmerksam auf die Falle schaute, maß und verglich, mich verbesserte, von neuem schaute und maß, aber den Zweck dieses in ihren Augen höchst überflüssigen Beginns wird kaum einer von ihnen erfaßt haben. Dazu liegt ihre Ideenwelt zu weit von der unsrigen ab.

Wie der Mensch zur Perspektive gekommen ist, entzieht sich vollkommen meiner Kenntnis; bezweifeln möchte ich allerdings, daß sie erfunden worden ist; sie wird entdeckt worden sein wie so vieles, was als Erfindung anzusprechen wir fälschlicherweise gewohnt sind.



Zu dieser Ansicht veranlassen mich vor allem die wenigen Anläufe zur Perspektive in unserer Serie, auf die ich bereits hingewiesen habe. Es sind das die Beine der beiden Warzenschweine in 33; 14, die Aufhängestricke für den toten Leopard in 40; 3 und die Ruder in dem Seestück 36; 3. Barnabas kommt als europäisch „verseucht“ nicht in Betracht.

Glaubt nun auch nur einer meiner Leser, daß in allen diesen drei Fällen auch nur bei irgendeinem der Künstler das geringste Bewußtsein von der Anwendung eines neuen Prinzips vorhanden gewesen wäre? Kaum. Das alles ist unbeabsichtigt und reiner Zufall. Von da ist es aber selbst bis zur Entdeckung noch ein weiter Schritt. Ihn zu machen, würde z. B. Stamburi unfähig sein; er, der seine Ruder stets neben das Boot in den freien Weltenraum stellt, würde nie erkennen, daß man sie viel richtiger in das Boot und auch dort nicht etwa senkrecht, sondern verkürzt schrägstellen muß, um ein wahrheitsgetreues Bild zu erzielen. Irgend einem anderen Künstler, vielleicht Bakari, könnte eines Tages aufblitzen, woran es liegt, daß seine Ruder naturalistisch wirken, daß sie „richtig“ sind, wie wir zu sagen pflegen. Dann hat er die Perspektive entdeckt. Das Moment der Erfindung tritt erst hinzu, nachdem er erfaßt hat, wie man ihre Prinzipien verallgemeinert, d. h. daß man es nunmehr versteht, jedes Objekt nach ihren Gesetzen darzustellen.

Aber nunmehr zu dem, was ich immer von neuem beobachten konnte und was uns, aller geistigen Höhe meiner Künstler zum Trotz, möglicherweise doch wenigstens einen Hinweis auf die Frage der Entstehung aller Kunst zu geben vermag.

Das ist der Affekt. Ich habe wahrheitsgetreu berichtet, wo immer er bei unserem Rundgang als Ursache und Auslösung für ein Gemälde verzeichnet werden konnte. Das war vielerorts der Fall, bei der Schilderung von Vorgängen ganz allgemein; er kam aber auch vor bei der Wiedergabe selbst so neutraler Objekte wie der Bäume auf dem Dewersschen Hof in Daressalam.

Wie ist das zu erklären? Den Schlüssel zu finden, ist für den Kulturmenschen nicht leicht. Unsere Maler verewigen die aufregendsten Ereignisse mit der größten Gemütsruhe; der rauschende Strom unseres Kulturlebens hat sie hart und empfindungslos gemacht den Nöten evtl. gar früherer Zeiten gegenüber. Anders der „Wilde“; im ewigen Gleichmaß seines eintönigen Daseins rufen selbst harmlose Geschehnisse noch lange nachher eine lebhafteste Gemütsbewegung hervor, ja sogar einfache Naturerscheinungen bringen ihn aus dem seelischen Gleichgewicht. Die Begegnung mit einem Tier, das ihn interessiert; der Kampf mit ihm oder einem menschlichen Gegner; der Überfall eines wehrlosen Tieres durch einen gefährlichen Räuber; ja selbst der mehrfache unmutige Hinweis auf ein paar Bäume, an denen er bis dahin achtlos vorübergegangen war, durch seinen Herrn — alles dieses regt ihn seelisch auf. Wie es dann kommt, daß derartige Affekte sich nun leicht in der Form von Bildern niederschlagen, ist meines Wissens allerdings unerklärt, steht aber als Tatsache fest. Viele — nicht alle — Höhlengemälde der ausgehenden ältern Steinzeit sind offenbar aus solchen Affekten hervorgegangen, desgl. sehr viele Buschmannbilder Südafrikas, auch solche der Indianer und der Eskimo, kurz, sie sind so ziemlich

Allgemeingut in der Welt der Naturvölker. Vielleicht trifft man das Richtige, wenn man von einem besonderen Kunsttriebe der Menschheit spricht, ganz ebenso, wie wir von einem Selbsterhaltungs- und Gattungstrieb u. dgl. reden.

Diesen Drang zum zeichnerischen Niederschlag bei einer Gemütsbewegung können wir nach alledem wohl ohne große Gefahr des Fehlgriffs als einen seelischen Grundzug der Menschheit ansehen, und zwar von alters her. Ohne Belege irgendwelcher Kunstübung haben wir kein Naturvolk vorgefunden, und in unserer Vorzeit reichen sie bis tief in die Eiszeit zurück. Noch frühere werden verloren gegangen sein.

Mit diesem festen Boden einer ethnographischen Allgemeinerscheinung unter den Füßen kann man ohne weiteres den Schluß ziehen, daß zum mindesten ein Anlaß zur Entstehung der Kunst im Affekt gegeben ist. Ich sage absichtlich: ein Anlaß, denn nichts wäre verkehrter, als ethnographische Erscheinungen größeren Ausmaßes nur auf einen Beweggrund allein zurückzuführen. Langeweile und spielendes Zeichnen z. B. dürften als zwei weitere Ausgangspunkte nicht außer acht gelassen werden.

Und nun noch ein Letztes.

Die lebhaftete Beteiligung eigener Gefühle beim Zeichnen und das Hineintragen des Persönlichen haben beim primitiven Künstler ein Weiteres zur Folge: er sieht als individuellen Vorgang an, was wir noch als Allgemeinerscheinung betrachten. Der Aufbau ganzer Teile unserer Untersuchungen wurde durch diesen Gedanken bestimmt. Freilich läßt sich das einstweilen nur für den ostafrikanischen Neger nachweisen, einfach weil für andere Naturvölker noch keine authentischen Beobachtungen vorliegen. Das ist bedauerlich; dem Mangel läßt sich aber abhelfen, sobald auch wir Deutsche wieder hinaustreten können auf das völkerkundliche Forschungsfeld, das uns einstweilen noch immer verschlossen ist. Hoffen wir, daß dieser Augenblick nicht ferne sei.



*Jäger mit Hunden.*



## LE TRAVAIL DE L'OR EN COLOMBIE

Avec 1 carte et 4 planches, 42—45

Par P. RIVET-Paris

Les beaux objets en or ou en alliage d'or et de cuivre (tumbaga) que je vais décrire rapidement appartiennent à trois collectionneurs colombiens, installés à Paris, M. Federico Restrepo, M. Ernesto Valenzuela et M. Leopoldo Borda-Roldán et à M. le Professeur Félix Legueu, qui les ont mis à ma disposition avec une amabilité dont je ne saurais trop les remercier.

Cette collection renferme des spécimens typiques des deux principales industries préhispaniques du haut plateau colombien: l'industrie de la province d'Antioquia et l'industrie čibča, dont les produits se distinguent facilement les uns des autres par ce fait essentiel que les orfèvres čibča faisaient un usage constant du filigrane que paraissent avoir ignoré les orfèvres d'Antioquia. D'autre part, les œuvres de ces derniers sont le plus souvent massives, les artisans employant sans parcimonie l'or qui abonde dans leur pays, tandis que les Čibča, obligés sans doute de ménager davantage le précieux métal, plus rare dans leur région, l'utilisaient surtout sous la forme de plaques d'une grande minceur. J'ajouterai encore que tous les objets d'Antioquia sont munis d'un anneau de suspension placé à la face postérieure de l'objet et faisant corps avec lui, alors que les objets čibča en sont généralement dépourvus.

### COLLECTION ČIBČA.

Les 18 pièces de cette série appartiennent à MM. Ernesto Valenzuela (6) et Leopoldo Borda-Roldán (12).

Je signalerai d'abord une sorte de sceptre terminé à sa partie supérieure par une partie triangulaire reliée à la hampe par des fils métalliques; l'extrémité de la hampe est entourée d'autres fils formant une frange (pl. I, fig. 9).

Vient ensuite une petite corbeille conique, à fond plat et circulaire, munie latéralement d'une anse (pl. 42, fig. 5, 8).

Le troisième objet (pl. 42, fig. 14) est composé d'une plaque rectangulaire aux bords légèrement en relief de façon à former une auge peu profonde. Un des petits côtés de cette plaque se prolonge par une lame plus étroite, également rectangulaire, sur laquelle est posé un oiseau parfaitement reconnaissable malgré sa stylisation. Cette belle pièce, qui a été autrefois décrite et figurée par Zerda (93, p. 31, fig. 22), provient du village de Quetame où elle fut extraite d'une huaca célèbre, connue sous le nom de huaca de Chirajara. On y découvrit en effet un grand vase anthropomorphe, qui renfermait un très grand nombre d'objets en or de toute nature.

Trois oiseaux semblables (pl. 42, fig. 4, 6, 7), mais sans l'auge quadrangulaire, tiennent dans le bec un objet filiforme qui est sans doute un poisson ou un ver. Une tête d'oiseau, beaucoup plus grande, qui n'est qu'un fragment d'un objet analogue aux précédents, ainsi que le démontre une cassure à la base du cou, présente la même particularité (pl. 42, fig. 10).

Une autre pièce zoomorphe représente un serpent, sous une forme de stylisation familière aux anciens habitants du haut plateau de Bogotá (pl. 42, fig. 20).



Objets Čibča.







Objets d' Antioquia.







Objets d' Antioquia.





Huit objets (pl. 42, fig. 1—3, 11—13, 15, 18, 19) rentrent dans la catégorie connue de tous les américanistes sous le nom de *tunjos*. Je n'insisterai donc pas sur leur description qui ne serait que la répétition de ce que nombre d'auteurs et moi-même avons déjà écrit. Les personnages représentés par ces *tunjos* portent toujours dans leurs mains des attributs divers. Sur les nôtres, il est facile de reconnaître un propulseur de flèche<sup>1)</sup> (pl. 42, fig. 13), un trait barbelé (pl. 42, fig. 12), un sceptre (pl. 42, fig. 11), un bâton (pl. 42, fig. 2), une espèce de corbeille ou de bouclier (pl. 42, fig. 11)<sup>2)</sup>. Sur l'un de nos *tunjos* (pl. 42, fig. 12), l'artiste a placé, à côté du personnage, une pièce étrange en forme de triangle isocèle allongé, bordé et divisé en 2 par un fil d'or et portant le long de sa base cinq prolongements filiformes, qui doit être un carquois<sup>3)</sup>. Le même *tunjo* porte dans la main gauche un curieux attribut en forme de gouttière, comme Uhle en a figuré plusieurs (83, pl. XXII, fig. 9—11) en les décrivant comme des enveloppes de tresses. Cette interprétation ne me paraît pas convenir à l'objet représenté ici. J'y verrais plutôt un propulseur de flèche, analogue à ceux qui étaient en usage sur la côte du Brésil, chez les Indiens Jíbaro et au Mexique.

Deux pièces méritent une mention spéciale. L'une (pl. 42, fig. 18) représente un indien assis sur le siège réservé aux chefs indiens. Elle a déjà été figurée par Zerda (93, p. 59, fig. 29) et Restrepo (62, pl. XVII, fig. 47) et provient de la huaca de Chirajara signalée plus haut. L'autre, qui est inédite et que je figure sur ses deux faces (pl. 42, fig. 1, 15), représente un individu portant un enfant sur son dos à l'aide d'un lien qui se détache d'un ornement en spirale placé sur le sommet de la tête. Les avant-bras sont repliés sur la poitrine et un double lien transversal les fixe au tronc ainsi que les bras. Il y a là toute une figuration curieuse dont le sens m'échappe entièrement.

Je signalerai en terminant deux tiges métalliques (pl. 42, fig. 16, 17) portant des ornements en relief: anneaux de fils tordus ou losanges de fils simples, qui paraissent dorés superficiellement. Ces objets énigmatiques présentent un réel intérêt, ainsi que l'un des oiseaux décrits plus haut (pl. 42, fig. 7), en raison des particularités de l'alliage avec lequel ils ont été fabriqués. Cet alliage noir et à cassure brillante a l'aspect d'une résine. Étudié par M. H. Arsandaux sur des parcelles prélevées sur la figuration d'oiseau, il perd au feu 40 % de son poids, ce qui démontre qu'il renferme une quantité d'eau très notable. Dans la matière fixe restante, il y a 53,5 % d'alliage, les 6,5 % de différence étant constitués principalement par de l'oxygène. L'alliage lui-même a la composition approximative suivante:

<sup>1)</sup> Ce *tunjo* a déjà été figuré par Miguel Triana (80, p. 148).

<sup>2)</sup> Zerda, qui a figuré cette pièce provenant de la huaca de Chirajara (99, p. 59, fig. 30), pense que le personnage représenté est un chef suprême ou *zipa* et que l'objet qu'il porte dans la main gauche est un plateau ou une corbeille destinée à recueillir les offrandes remises par ses sujets, le jour de sa proclamation. Restrepo, qui donne lui aussi une reproduction de cet objet (62, pl. XV, fig. 40), voit dans l'attribut du personnage un bouclier.

<sup>3)</sup> Miguel Triana, qui a figuré cette pièce (80, p. 142), y voit la représentation d'un agriculteur.



Cu	.	.	.	.	50 %
Au	.	.	.	.	32 %
Ag	.	.	.	.	18 %

Il s'agit donc d'une tumbaga.

L'or superficiel est en couche très mince; s'il était enlevé, il est probable qu'on pourrait le faire réapparaître en chauffant à assez basse température (rouge sombre?) en feu réducteur, dans de la poudre de charbon par exemple. Mr. Arsandaux imagine que c'est un procédé de ce genre qui a été appliqué par les orfèvres précolombiens, sur une sorte de matte cuivreuse, aurifère et argentifère, sur l'origine de laquelle on ne peut faire que des hypothèses gratuites. D'après cette explication, l'or superficiel aurait, à peu près, la composition de l'alliage, ce qui n'est pas en désaccord avec la couleur du revêtement. Pour pousser plus loin l'étude du problème, il eût fallu disposer de plus de matière et sacrifier peut-être l'une des trois pièces en question. De toutes façons, il est certain que, jusqu'ici, aucun objet similaire n'a été signalé, mais il est probable qu'une recherche systématique dans les collections des divers musées en ferait découvrir d'autres, dont l'étude permettrait d'ajouter un nouveau chapitre à nos connaissances sur la technique métallurgique précolombienne.

#### COLLECTION D'ANTIOQUIA.

Cette collection appartient à M. Federico Restrepo, à l'exception de quatre pièces, dont une est la propriété de M. Ernesto Valenzuela, une de M. Leopoldo Borda- Roldán et deux de M. le Professeur Legueu. Elle ne comprend pas moins de trente-deux objets, pour la plupart d'une grande beauté.

Je ne ferai que mentionner les spécimens les plus simples pour lesquels l'examen des figures que j'en donne suffit: une sorte de clou (pl. 43, fig. 14), un hameçon (pl. 43, fig. 21), divers ornements de nez (narigueras) en forme de croissant, d'anneau ouvert ou de tige recourbée terminée à chaque extrémité par un disque (pl. 43, fig. 15, 19, 25), trois ornements d'oreilles (pl. 43, fig. 5, 6, 24), qu'on ne peut mieux comparer qu'à un chapeau de forme cylindrique ou conique, dont le fond porterait en son centre un long fil métallique, six représentations d'animaux à quatre pattes plus ou moins stylisés (pl. 43, fig. 1—4, 9, 10), une petite face humaine (pl. 43, fig. 18), un peu grimaçante, présentant de chaque côté un orifice pour la suspension, deux grelots (pl. 43, fig. 23, 29) munis d'une tige cylindrique pour la préhension, dont la boule intérieure est faite du même métal que le grelot lui-même, une mince lame repliée en U (pl. 43, fig. 28) dont les branches vont s'élargissant légèrement à leurs extrémités, trois petits ornements terminés par une demi-sphère creuse et portant tous un anneau de suspension (pl. 43, fig. 7, 8), un grain de collier creux (pl. 43, fig. 12), dont la coupe a la forme d'un U dont l'ouverture correspond au canal central, une double spirale, semblable aux spirales des fibules, se terminant par une tige unique recourbée (pl. 43, fig. 17, 20), une figuration zoomorphe présentant un ornement triangulaire garni de spirales et quatre appendices latéraux en forme de nageoire et se terminant par un large prolongement triangulaire (pl. 43, fig. 27),

une figuration d'oiseau (pl. 43, fig. 13) avec un bec puissant, une crête formée de six saillies disposées longitudinalement sur le sommet de la tête, et un ornement en forme de sangle à la base du cou.

Beaucoup plus intéressantes sont les représentations de personnages humains. L'une figure un individu réduit à la tête et au tronc (pl. 43, fig. 11), dont le chef est orné de spirales, formant au niveau des tempes et des mâchoires de longues crosses; un collier et une ceinture sont nettement dessinés, et sur le devant de la poitrine, quatre boutons saillants sont disposés en carré; les mains sont appuyées aux hanches, les coudes fortement écartés du corps; il existe un anneau de suspension placé au milieu du dos.

La seconde pièce de cette série (pl. 43, fig. 16) est un petit personnage nu, à tête ronde, aux yeux fermés indiqués de la même façon que la bouche par une simple fente transversale, qui, dans un geste d'offrande, élève de ses deux mains à la hauteur de son menton, un objet de forme allongée que je ne puis identifier.

Les trois pièces suivantes sont de véritables raretés. La première (pl. 43, fig. 22) représente un individu assis, dont la tête est surmontée d'une coiffure analogue à une toque de pâtissier surbaissée, dont la partie cylindrique serait décorée d'une série continue de losanges ponctués en leur centre. Sur cette toque, sont posés deux objets hémisphériques. La face est cachée en partie par deux ornements penniformes divergents, qui, en leur point de rencontre, sur la ligne médiane, portent un appendice globulaire, percé de deux dépressions ponctiformes. Dans chaque main, se trouve un bâton recourbé, dont les extrémités, armées d'une masse annulaire, s'affrontent sur la ligne médiane. Sur le devant de la poitrine, il y a une plaque circulaire, et le ventre est recouvert d'une plaque rectangulaire qui est peut-être un pagne. Des objets analogues ont déjà été figurés et décrits par Uribe Angel<sup>1)</sup> (85, pl. XVII, fig. 26), par Luis Arango C. (6, pl. 1), par Uhle (83, pl. XXI, fig. 7) et par moi-même (18, pl. VI, fig. 4). L'identité est surtout remarquable avec ces deux dernières pièces et l'hypothèse que j'ai émise, il y a quelques années, à savoir que nous nous trouvons en présence d'individus masqués, me semble renforcée par l'examen de ce nouvel exemplaire. Il est probable qu'il s'agit là d'une représentation de quelque sorcier ou de quelque divinité. Le masque que revêt encore aujourd'hui, chez les Kágaba, l'indien qui figure le démon des morts n'est pas sans présenter des analogies avec celui que paraît porter le personnage représenté par ces statuettes (33, p. 359, fig. 142).

Les deux autres figurines (pl. 43, fig. 26, 30) sont presque identiques l'une à l'autre. Elles ne diffèrent que par des détails insignifiants et par la matière, l'une étant en tumbaga et l'autre en or d'un titre élevé. Les personnages représentés sont assis; dans la main droite, ils portent une sorte de sceptre ornementé, terminé par une pointe lancéolée, et dans la main gauche, un attribut, dont la figure donnera une idée plus exacte que toute description, qui est peut-être un bouclier de forme toute spéciale. La face est dissimulée derrière un

<sup>1)</sup> Cet objet a été figuré également par Posada Arango (58, pl. IV, fig. 120).



volumineux ornement en forme de croix de Malte, se prolongeant en bas par un appendice en forme de croissant, qui porte en son centre un petit bourrelet percé de deux orifices, analogue à celui qui existe sur l'objet précédent. Sous cette espèce de masque, de chaque côté de la tête, se trouvent deux grands et larges appendices symétriques, qui se terminent en haut en pointes divergentes comme une ramure de cervidé, présentent latéralement une saillie externe et en bas aboutissent, en ménageant entre eux une fenêtre triangulaire à une bande transversale qui barre la poitrine. Sur le ventre, on note deux bourrelets transversaux superposés; les genoux sont marqués par des saillies identiques. Il y a un anneau de suspension à la partie postérieure.

Uribe Angel, qui a figuré un objet en tous points comparable à ceux-ci (85, pl. XXVI; fig. 74), suppose qu'il s'agit là d'une œuvre inspirée aux indigènes par la vue des guerriers espagnols. Je ne partage pas cette opinion. Rien en effet dans les détails de ces figurines ne rappelle l'armement des conquérants. Il est beaucoup plus probable que nous nous trouvons en présence, comme pour la pièce précédente, d'une représentation purement indienne se rapportant à quelque cérémonie de la vie religieuse, dont malheureusement la signification exacte nous échappe et nous échappera vraisemblablement toujours.

Les deux dernières pièces, qui appartiennent à M. le Prof. F. Legueu, ont été exhumées dans l'hacienda Flamenco au Sinu (Antioquia).

La première (pl. 44, fig. 2) est une sorte de gourde aplatie de forme générale circulaire, avec base aplatie, munie d'un col cylindrique se renflant en forme de poire à son extrémité supérieure et se terminant par un petit ajutage à surface extérieure cannelée. La panse porte comme seule ornementation sur chaque face une large bande verticale repoussée de 23 mm. de large. L'ensemble de l'objet est certainement d'une seule pièce, sauf le petit ajutage terminal, qui a peut-être été rapporté; il semble en effet qu'on aperçoive à la loupe, au point de raccord, des traces de soudure.

Un écrasement violent a détérioré une des faces de la panse qui présente un enfoncement avec brisures irrégulières. On note en outre une perte de substance de contour régulier ovalaire le long du bord de cette panse, mesurant 11 mm. sur 8 mm. environ, qui pourrait bien résulter d'un prélèvement opéré sans doute à fin d'analyse. Le long du bord opposé, à la même hauteur, c'est-à-dire symétriquement placée, une perte de substance de même forme et sensiblement de même dimension a été obturée avec une lamelle de métal, de couleur plus jaune que celle du métal avec lequel est fabriqué l'objet et qui forme à l'intérieur une saillie notable. J'ai tout lieu de croire qu'il s'agit là d'une réparation moderne. A signaler encore, comme mutilation de ce précieux vase, une brisure qui en affecte toute la base.

L'intérieur du récipient est recouvert d'une substance brunâtre, qui se détache facilement par raclage.

La couleur du métal est nettement cuivrée, mais il y a des parties qui ont une teinte plus jaune que d'autres. Il ne semble donc pas douteux que l'objet ait subi une mise en couleur et que la dorure superficielle ainsi obtenue ait disparu

par places, par suite d'asticages un peu trop vigoureux. L'objet pèse dans son état actuel 115 gr. 2.

La seconde pièce (pl. 44, fig. 1) est un fragment, correspondant à la partie terminale du col d'un vase analogue au précédent. Ici, le col, au lieu de se terminer en forme de poire, se renfle en une partie globuleuse présentant quatre ornements sphériques creux communiquant largement avec l'intérieur du col. Au sommet, c'est-à-dire entre les quatre sphères, se trouve un orifice circulaire, de 7 mm. de diamètre, entouré d'un léger rebord. Ce rebord a été entamé d'un trait de lime, sans doute pour prélever un peu de métal à fin d'analyse. La couleur du métal est comparable à celle du vase précédent et l'intérieur est également revêtu par places d'une substance brunâtre faiblement adhérente. Les quatre ornements sphériques sont endommagés; trois sont irrégulièrement fissurés, le quatrième porte une large perte de substance. Dans l'état actuel, le fragment pèse 34 gr. 6.

Deux vases complets publiés par Uribe Angel, provenant de Pajarito entre Yarumal, Campamento et Angostura (85, pl. XXV, XXVIII) présentent des cols avec ornements sphériques absolument comparables à ceux de la pièce en possession de M. Legueu. On peut même se demander si celle-ci n'est pas un fragment d'un des deux spécimens figurés par le savant colombien.

M. Montoya y Flórez, qui a présenté ces deux beaux objets au cours d'une conférence faite à la Société des Américanistes de Paris, le 9 juin 1925, pense que le premier vase a pu servir à conserver la poudre alcaline que les Indiens mélangent à la coca. Ce serait un poporo. Des vases similaires ont été déjà décrits, mais tous portent des figurations humaines en relief au point où notre objet montre simplement une bande verticale repoussée. J'en ai reproduit deux beaux exemplaires (19), qui figurent déjà dans l'ouvrage de Uribe Angel (85, pl. XXIV, fig. 72a, 72b) et Seler en a décrit deux autres (73, pl. IV, fig. 1-2).

S'il nous est impossible d'identifier avec précision chacun des objets fabriqués par les artistes précolombiens, nous savons du moins par les anciens chroniqueurs qu'ils représentent en grande majorité des offrandes que les Indiens déposaient dans des lieux sacrés. Ces offrandes étaient souvent enfermées dans des vases représentant un être humain, qu'on enterrait hors du sanctuaire lorsqu'ils étaient pleins. Plusieurs pièces de la collection que je décris ici ont été découvertes, comme je l'ai indiqué, dans un vase de cette nature, dans la fameuse huaca de Chirajara.

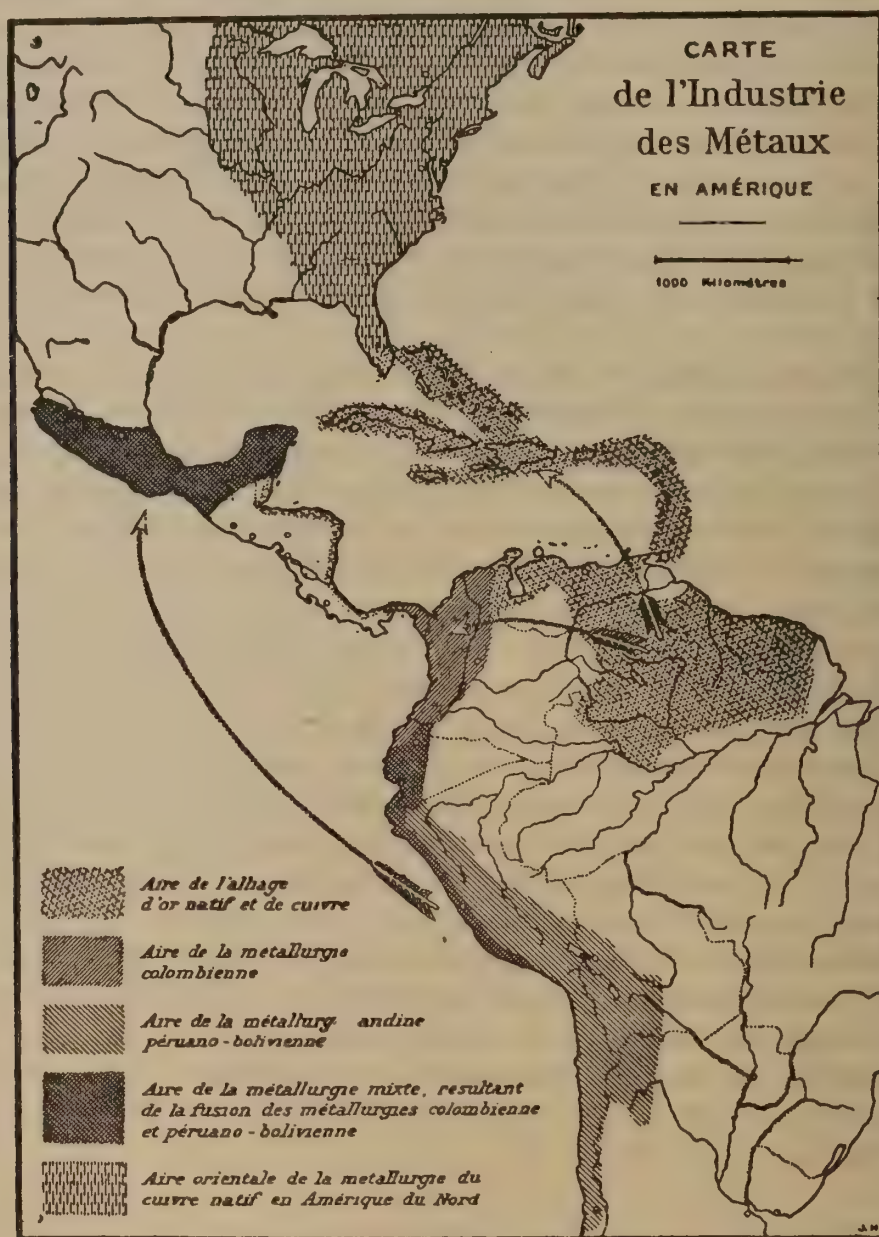
\* \* \*

Malgré les différences morphologiques qui existent entre les industries d'Antioquia et du pays Čibča, la technique des orfèvres de ces deux régions est, dans ses grandes lignes, identique. A cette technique se rattache également l'industrie de l'or d'une contrée dont je n'ai pas de spécimens inédits à présenter ici, la contrée du Chiriquí dans l'isthme de Panamá.

Dans cette vaste province métallurgique colombienne, les artistes préhispaniques utilisaient abondamment l'or natif plus ou moins argentifère de leur



propre pays, soit seul, soit associé en proportions variables avec le cuivre et savaient mettre en couleur les alliages à bas titre, c'est-à-dire leur donner, par l'action combinée d'un acide et du feu, une couleur correspondant à un alliage plus riche en or; ils connaissaient le tréfilage, le laminage, le placage de l'or



sur le cuivre, le repoussage, le coulage ordinaire et à la cire perdue, et savaient pratiquer la soudure autogène. Bien qu'ils connussent le cuivre, ils l'utilisaient relativement peu à l'état pur et ont toujours ignoré le bronze et l'argent<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Max Uhle a contesté récemment cette dernière conclusion (Boletín de la Academia nacional de historia, Quito, t. VII, 1923, p. 271). Les faits sont cependant indéniables. Sur plus d'un millier d'objets métalliques de Colombie décrits à ce jour, il n'y a que deux objets en argent (89, pl. XIII,

Sur ce fonds commun de connaissances techniques, se sont développées les trois industries à faciès différents, que j'ai signalées plus haut, tel procédé étant employé plus fréquemment ici que là, mais sans que l'unité originelle de tout cet art puisse échapper à une étude un peu attentive.

L'industrie colombienne de l'or a débordé largement au-delà des frontières de l'actuelle république de Colombie; elle a été transportée dans les régions méridionales par les invasions de tribus appartenant à la famille linguistique *čibča*, et même s'est répandue, par la voie de l'emprunt, au-delà des limites que la linguistique permet de fixer actuellement à ces migrations. J'ai montré en effet que toute la vaste contrée comprenant la République de l'Équateur et la côte péruvienne avait subi, soit directement, soit indirectement, l'influence de la technique métallurgique colombienne (7; 19).

Dans ces mêmes régions, une industrie métallurgique toute différente, née sur le haut plateau péruano-bolivien, est venue se superposer à la métallurgie colombienne pour constituer une industrie mixte utilisant à la fois le cuivre, l'or, l'étain, l'argent, exceptionnellement le plomb, et les divers alliages de ces métaux et en possession d'une technique complète remarquablement évoluée. J'ai établi, en outre que, selon toute vraisemblance, cette industrie mixte avait été transportée au Mexique, toute constituée et à une date relativement récente, par les navigateurs qui trafiquaient tout le long de la côte du Pacifique<sup>1</sup>).

\* \* \*

Malgré le développement remarquable que le travail de l'or a pris aux mains des peuples *čibča*, je ne crois pas que ces peuples en aient été les inventeurs. A mon sens, leur rôle se serait limité à perfectionner et à diffuser une technique dont les éléments essentiels leur auraient été apportés d'ailleurs. Je ne puis revenir ici sur les détails d'une démonstration que j'ai exposée dans un long mémoire (69). Je me contenterai de rappeler les principaux faits sur lesquels j'ai cru pouvoir m'appuyer.

A l'époque où les Espagnols arrivèrent en Amérique, ils trouvèrent, entre les mains des indigènes des Antilles et de toute la vaste région qui s'étend au nord de l'Amazonie et comprend les Guyanes et le Venezuela, des objets fabriqués avec un alliage d'or natif et de cuivre, que les Arawak appelaient *guanin* et

fig. 1, 4), et il s'agit d'objets dont la provenance exacte n'est pas connue. Achetés à Bogotá, ils peuvent y avoir été importés, soit à une époque ancienne, soit même à une époque récente, de l'Équateur où l'industrie de l'argent était connue. C. M. Larrea croit même qu'il s'agit d'ex-voto de la période coloniale provenant de l'ancien sanctuaire de San Jacinto, à Yaguachi (Boletín de la Sociedad ecuatoriana de estudios históricos americanos. Quito, t. IV, 1920, p. 521), et je suis actuellement convaincu de l'exactitude de sa remarque.

<sup>1</sup>) Arsandaux (H.) et Rivet (P.), Étude sur l'archéologie mexicaine. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1921. Paris, p. 337—340; Recherches sur la métallurgie mexicaine. L'Anthropologie. Paris, t. XXXI, 1921, p. 521—522; Contribution à l'étude de la métallurgie mexicaine. Journal de la Société des Américanistes de Paris, nouv. série, t. XIII, 1921, p. 261—280; Nouvelle note sur la métallurgie mexicaine. L'Anthropologie. Paris, t. XXXIII, 1923, p. 63—85.



les Karib karakoli, alliage absolument identique à celui qu'utilisaient les autochtones colombiens. Or, s'il est à peu près certain qu'aucune migration čibča n'a jamais atteint le bassin de l'Orénoque et les Guyanes, nous avons la preuve que des Karib ont autrefois envahi le haut plateau colombien, où ils ont encore des représentants, et nous savons par les anciens chroniqueurs que le mot karakoli (sous la forme karikuri) a pénétré lui aussi dans cette région. On a donc d'excellentes raisons de supposer que ce sont les Karib qui ont apporté aux Čibča les éléments de la technique du travail de l'or. Le centre primitif de découverte de cette technique doit donc être reporté dans l'arrière-pays guyanais, précisément dans cette région où la légende situait le fameux El Dorado, ce pays aux richesses prodigieuses que tant d'aventuriers s'efforcèrent en vain d'atteindre. Une fois de plus, à la base d'une légende, on trouve un fait exact que l'imagination des hommes s'est complu à déformer en l'amplifiant.

Cette migration karib est certainement très ancienne; en effet, l'industrie de l'or colombienne, à laquelle elle a donné naissance et que les peuples čibča ont répandue ensuite vers le sud, apparaît sur la côte péruvienne dès l'époque proto-chimú, qui représente un des premiers horizons de la civilisation péruvienne, dont Max Uhle place le début au 2<sup>ème</sup> siècle de notre ère. Je ne cite d'ailleurs cette date qu'à titre d'indication, car je suis d'avis que nous manquons d'éléments jusqu'à présent pour établir en Amérique du Sud une chronologie absolue sérieuse et qu'il est préférable de se contenter d'une chronologie relative qui paraît actuellement reposer sur des bases solides.

#### NOTE ADDITIONNELLE.

Pendant l'impression de ce mémoire, j'ai reçu de mon ami, le Professeur E. Pittard, la photographie d'une jolie pièce en or, qui faisait partie d'une collection particulière, qui aurait été achetée par le Musée de Caracas. L'origine colombienne de cet objet, dont la provenance exacte est inconnue, ne me paraît pas douteuse. Je crois même qu'on peut, sans grande chance d'erreur, l'attribuer aux orfèvres d'Antioquia. N'ayant pas eu l'objet entre les mains, je me borne à en donner la reproduction (Pl. 44, fig. 3).

#### INDEX BIBLIOGRAPHIQUE<sup>1)</sup>.

1. ACOSTA DE SAMPER (Soledad). Los aborígenes que poblaban los territorios que hoy forman la República de Colombia en la época del descubrimiento de América. Congreso internacional de Americanistas. Actas de la novena reunión, Huelva, 1892. Madrid, 1894, p. 373—437.
- 1 bis. ALEXANDER (Hartley Burr). The mythology of all races, t. XI: Latin-american. Boston, 1920, pl. XXVII.
2. ANDREE (Richard). Neugranadische Alterthümer. Globus, Braunschweig, t. XXIX, 1876, p. 22—23, 37—41.
3. ANDREE (Richard). Die Metalle bei den Naturvölkern mit Berücksichtigung prähistorischer Verhältnisse. Leipzig, 1884.

<sup>1)</sup> J'ai réuni dans cette bibliographie tous les travaux où sont décrits ou figurés des objets d'or de Colombie (y compris la région de Chiriquí).

QVOMODO GVIANI AV-  
REAS SVAS IMAGINES  
fundere soleant.



**I**Ncola regni GVIANA statuas & imagines suas, plerunq;  
ex parvis auri granulis fundunt, quæ in quodam lacu, non  
procul à regia ciuitate MANOA, & in aliis fluminibus, quæ  
sepe in lacum istum exonerant, colligunt. Ad grana ista au-  
rea paululum ceris assumunt, ut aurum tractari facilius pos-  
sit, & postea a vasi alicui fictili includunt, quod multa habet foramina, ad quæ  
si uila quædã siue calami aptantur, ita ut in typos promineant, qui ad ignem  
sub vase isto in hunc usum collocati sunt, ut aurum habitu oris liquefactum  
& ex vase fictili promanans excipiant.





## LE TRAVAIL DE L'OR EN COLOMBIE

- 3 bis. Annual Report of the Director to the board of trustees for the year 1922. Field Museum of natural history, Report series. Chicago, t. VI, No. 2, Janvier 1923, p. 106.
- 3 ter. Annual Report of the Director to the board of trustees for the year 1923. Field Museum of natural history, Report series. Chicago, t. VI, no. 3, Janvier 1924, p. 199, pl. XXXII.
4. ANONYME. Die Altertümer Chiriquis. Globus, Braunschweig, t. LIX, 1891, p. 213—223, 227—230.
5. ANONYME. Museum notes. The american Museum Journal. New York, t. XV, 1915, p. 429.
6. ARANGO C. (Luis). Recuerdos de la guaquería en el Quindío. Barcelone, s. d. (1923).
- 6 bis. ARRUBLA (Gerardo). Prehistoria colombiana. Los Chibchas. Santafe y Bogotá. Bogotá, 1ère année, t. II, 1923, p. 47—56, 94—103, 141—149, 229—237.
7. ARSANDAUX (H.) et RIVET (P.). L'orfèvrerie du Chiriquí et de Colombie. Journal de la Société des Américanistes de Paris, nouv. série, t. XV, 1923, p. 169—182.
8. BAESSLER (Arthur). Goldene Helme aus Columbien. Ethnologisches Notizblatt. Berlin, t. II, fasc. 3, 1901, p. 30—33.
9. BASTIAN (Adolf). Die Culturländer des alten America. Berlin, 3 vol., 1878—1889.
10. BASTIAN (Adolf). Neue Erwerbungen des königl. Museums. Zeitschrift für Ethnologie, Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Berlin, t. XIV, 1882, p. (516)—(518); t. XV, 1883, p. (195)—(196).
11. BATEMAN (John F.). Account of a visit to the huacas, or ancient graveyards of Chiriqui. Bulletin of the american ethnological Society. New York, t. I, 1860—1861, p. 28—32.
12. BEUCHAT (Henri). Manuel d'archéologie américaine. Paris, 1912.
13. BOLLAERT (William). Antiquarian, ethnological, and other researches in New Granada, Equador, Peru, and Chile. Londres, 1860.
14. BOLLAERT (William). Observations on the peruvian tomb-pottery and some objects of gold from S. America in the Museum of Joseph Mayer. Transactions of the historic Society of Lancashire and Cheshire. Liverpool, new series, t. I, 1861, p. 311—322.
15. BORGHGRAVE (Emile de). Description de trois plaques d'or trouvées dans la Colombie. International Congress of Americanists. Proceedings of the XVIII session, London, 1912. Londres, t. II, 1913, p. 249—250.
16. BRÜHL (Dr. Gustav). Die Culturvölker Alt-Amerika's. New York, Cincinnati, St. Louis, Verlag von Benziger Bros, 1875—1887, XXIII—516 p., in-8°, p. 95—105.
17. BRYCE-WRIGHT. Description of the collection of gold ornaments from the „huacas“ or graves of some aboriginal races of the north western provinces of South America belonging to Lady Brassey. Londres, 1885.
18. Catálogo general de los objetos enviados por el Gobierno de Colombia á la Exposición histórico-americana de Madrid. Bogotá, 1892.
19. CRÉQUI-MONTFORT (G. de), RIVET (P.) et ARSANDAUX (H.). Contribution à l'étude de l'archéologie et de la métallurgie colombiennes. Journal de la Société des Américanistes de Paris, nouv. série, t. XI, 1914—1919, p. 525—591.
19. CUERVO MÁRQUEZ (Carlos). Informe sobre los objetos indígenas recogidos por el Señor don Carlos Borda y presentados por él a la Academia nacional de historia. Boletín de historia y antigüedades. Bogotá, t. VI, 1909—1911, p. 1—8.
20. CUERVO MÁRQUEZ (Carlos). Estudios arqueológicos y etnográficos americanos (Prehistoria y viajes americanos). 2ème édition. Madrid, 2 vol., 1920.
21. DAMOUR (A.). Note sur un alliage de cuivre, d'argent et d'or, fabriqué par les anciens peuples de l'Amérique du Sud. Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences. Paris, t. LXIV, 1867, p. 100—101.
22. ÉTIENNE (C. P.). Nouvelle-Grenade. Aperçu général sur la Colombie et récits de voyages en Amérique. 3ème édition. Genève, 1887.
- 22 bis. EVANS (Oswald H.). A note on the gilded metal-work of Chiriqui, Central America. Nature. Londres, t. LXXXII, 1909—1910, p. 457.



23. FARABEE (William Curtis). Ancient american gold. The Museum Journal. Philadelphie, t. XI, 1920, p. 92—129.
24. FARABEE (William Curtis). The use of metals in prehistoric America. The Museum Journal. Philadelphie, t. XII, 1921, p. 35—42.
25. HAMY (E. T.). Études ethnographiques et archéologiques sur l'Exposition coloniale et indienne de Londres. Revue d'ethnographie. Paris, t. V, 1886, p. 333—375, 449—463.
26. HAMY (E. T.). Galerie américaine du Musée d'ethnographie du Trocadéro. Choix de pièces archéologiques et ethnographiques. Paris, 1897.
27. HEGER (Franz). Die archäologischen und ethnographischen Sammlungen aus Amerika im k. k. naturhistorischen Hofmuseum in Wien. Festschrift herausgegeben anlässlich der Tagung des XVI. internationalen Amerikanisten-Kongresses in Wien, 9—14 September 1908, vom Organisations-Komitee. Vienne, 1908, p. 1—72.
28. HENAO (J. T.). Los Quimbayas; datos prehistóricos sobre esta nación. Archivo historial. Manizales, t. I, 1918—1919, p. 166—174.
29. HOLMES (William H.). The use of gold and other metals among the ancient inhabitants of Chiriqui, isthmus of Darien. Bureau of ethnology, (Bulletin no. 3). Washington, 1887.
30. HOLMES (William H.). Ancient art of the province of Chiriqui, Colombia. Sixth annual Report of the Bureau of ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1884—1885. Washington, 1888, p. 3—187.
- 30 bis. HOLMES (William H.). Masterpieces of aboriginal american art. VI. Work of the goldsmith. Art and Archaeology. Washington, t. VIII, 1919, p. 348—360.
31. JOYCE (Thomas A.). South American archaeology, an introduction to the archaeology of the South American continent with special reference to the early history of Peru. Londres, 1912.
- 31 bis. JOYCE (Thomas A.). A short guide to the american antiquities in the British Museum. Oxford, 1912, p. 28, fig. 27, p. 30, fig. 28, p. 34, fig. 34.
32. JOYCE (Thomas A.). Central American and West Indian archaeology, being an introduction to the archaeology of the states of Nicaragua, Costa-Rica, Panama, and the West Indies. Londres, 1916.
33. KRICKEBERG (Walter). Amerika. Illustrierte Völkerkunde, herausgegeben von Dr. Georg Buschan, t. I. 2ème édition. Stuttgart, 1922, p. 52—427.
34. KUNIKE (Hugo). Goldaltertümer der Chibcha. Internationales Archiv für Ethnographie. Leide, t. XXIV, 1916, p. 23—32.
35. KUNZ (George F.). Gold ornaments from United States of Colombia. The american antiquarian and oriental Journal. Chicago, t. IX, 1887, p. 267—270.
37. LEEMANS (Docteur). Description de quelques antiquités américaines conservées dans le Musée royal néerlandais d'antiquités, à Leyde. Congrès international des Américanistes. Compte-rendu de la seconde session, Luxembourg, 1877. Luxembourg et Paris, 1878, p. 283—302.
38. LOTHROP (S. K.). The discovery of gold in the graves of Chiriqui. Indian Notes and Monographs. New York, Museum of the american Indian, Heye foundation, t. VI, no. 2, 1919, p. 23—36.
39. LOWIE (Robert H.). Notes concerning new collections. Anthropological Papers of the american Museum of natural history. New York, t. IV, 1910, p. 652—653.
40. LÜDERS (C. V.). Der große Goldfund in Chiriqui im Jahre 1859. Jahrbuch der hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten. Hambourg, 6ème année, 1ère partie, 1888 (1889), p. 19—25.
41. MACCURDY (George Grant). A study of Chiriquian antiquities. Memoirs of the Connecticut Academy of arts and sciences. New Haven, t. III, 1911.
42. MACCURDY (George Grant). Notes on the ancient art of Central America. American anthropologist. Lancaster, new series, t. XIV, 1912, p. 314—319.

43. MACCURDY (George Grant). Nature reflected in the art of the ancient Chiriquians. Natural history. New York, t. XIX, 1919, p. 141—151.
- 43 bis. MASON (J. Alden). Archaeological researches in the region of Santa Marta, Colombia. Congrès international des Américanistes. Compte-rendu de la XXII<sup>e</sup> Session, deuxième partie, tenue à Göteborg en 1924. Göteborg, 1925, p. 159—166.
44. MEAGHER (Thomas Francis). The new route through Chiriqui. Harper's Magazine. New York, t. XXII, 1861.
45. MÉNARD DE SAINT-MAURICE (E.). Les poteries des sépultures indiennes du Chiriqui (États-Unis de Colombie). Paris, 1888.
46. MERLE (René). Archéologie et métallurgie colombiennes. La Nature. Paris, 49<sup>me</sup> année, 1<sup>er</sup> semestre 1921, p. 407—411.
47. MERRITT (J. King). Report on the huacals, or ancient graveyards of Chiriqui. Publié par The american ethnological Society, avant le tome I de son Bulletin. New York, 1860.
48. MONTOYA Y FLÓREZ (J. B.). Titiribies y Sinufanaes. Repertorio histórico. Medellín, 4<sup>ème</sup> année, nos. 5—8, août 1922, p. 535—594.
49. MORTILLET (Adrien de). Statuette en or trouvée en Colombie. L'Homme préhistorique. Paris, 3<sup>ème</sup> année, 1905, p. 80—85.
50. NADAILLAC (Marquis de). L'Amérique préhistorique. Paris, 1883.
51. NADAILLAC (Marquis de). Les anciennes populations de la Colombie. Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme. Paris, 19<sup>ème</sup> année, 3<sup>ème</sup> série, t. II, 1885, p. 49—61.
52. NOACK (Dr.). Gegenstände des Braunschweiger ethnographischen Museums. Zeitschrift für Ethnologie, Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Berlin, t. VII, 1875, p. (143)—(149).
53. OTIS (F. M.). The new gold discoveries on the isthmus of Panama. Harper's Weekly. New York, 6 août 1859.
54. PEREZ (Felipe). Jeografía física y política del Estado de Antioquia. Bogotá, 1863.
55. PINART (Alphonse). Les Indiens de l'État de Panama. Revue d'ethnographie. Paris, t. VI, 1887, p. 33—56, 117—132.
56. PITTIER DE FÁBREGA (Henry). Ethnographic and linguistic notes on the Paez Indians of Tierra adentro, Cauca, Colombia. Memoirs of the american anthropological Association. Lancaster, t. I, 1905—1907, p. 301—356.
57. POLAKOWSKI (H.). Photographies d'antiquités de Costa Rica. Congrès international des Américanistes. Compte-rendu de la septième session, Berlin, 1888. Berlin, 1890, p. 218—220.
58. POSADA ARANGO (André). Essai ethnographique sur les aborigènes de l'État d'Antioquia, en Colombie. Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris, 2<sup>ème</sup> série, t. I, 1873, p. 201—231.
59. PREUSS (K. Th.). Eine Sänfte aus Gold mit einem Männchen darin, von den Chibcha. Zeitschrift für Ethnologie. Berlin, t. LII, 1920—1921, p. 460—461.
60. READ (C. H.). Aboriginal goldsmith's work in Colombia. The Journal of the anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Londres, t. XXVI, 1897, p. 294.
61. REGEL (Fritz). Kolumbien. Bibliothek der Länderkunde, herausgegeben von Prof. Dr. Alfred Kirchhoff und Dr. Rudolf Fitzner, t. VII et VIII. Berlin, [1899], pl. XXIII.
62. RESTREPO (Vicente). Los Chibchas antes de la conquista española. Bogotá, 1895, 1 vol et un atlas.
63. RESTREPO TIRADO (Ernesto). Ensayo etnográfico y arqueológico de la provincia de los Quimbayas en el Nuevo Reino de Granada. Bogotá, 1892 (2<sup>o</sup> édition, Bogotá, 1912).
- 63 bis. RESTREPO TIRADO (Ernesto). Orfebrería de las tribus Quimbaya y Chibcha. El Centenario. Madrid, 1892, p. 340—345.
64. RESTREPO TIRADO (Ernesto). Estudios sobre los aborígenes de Colombia. Bogotá, 1892.
- 64 bis. RESTREPO TIRADO (Ernesto). Informe del director del Museo nacional al señor



- Ministro de instrucción pública en el año de 1915. Boletín de historia y antigüedades. Bogotá, t. X, 1915—1916, p. 158—164.
65. RESTREDO TIRADO (Ernesto). Catálogo general del Museo de Bogotá. Arqueología. Bogotá, 1917.
66. REVOLLO (Pedro María) et RESTREPO TIRADO (Ernesto). Objetos sinues. Boletín de historia y antigüedades. Bogotá, t. XI, 1916—1917, p. 225—229.
67. RIVERO (Mariano Eduardo de) et TSCHUDI (Juan Diego de). Antigüedades peruanas. Vienne, 1851, 1 vol. et 1 atlas<sup>1)</sup>.
68. RIVET (Paul). Note complémentaire sur la métallurgie sud-américaine. Journal de la Société des Américanistes de Paris, nouv. série, t. XIII, 1921, p. 233—238.
- 68 bis. RIVET (Paul). La métallurgie américaine. L'Anthropologie. Paris, t. XXXIII, 1923, p. 185.
69. RIVET (Paul). L'orfèvrerie précolombienne des Antilles, des Guyanes, et du Vénézuéla, dans ses rapports avec l'orfèvrerie des autres régions américaines. Journal de la Société des Américanistes de Paris, nouv. série, t. XV, 1923, p. 183—213.
- 69 bis. RIVET (Paul). L'origine de l'industrie de l'or en Amérique. De west-indische Gids. 's-Gravenhage, t. VII, 1924—1925, p. 367—370.
- 69 ter. RIVET (Paul). L'orfèvrerie colombienne (Technique, aire de distribution, origine). Proceedings of the twentyfirst international Congress of americanists, first part, held at The Hague, august 12—16, 1924. La Haye, 1924, p. 15—28.
70. SAFFRAY (Docteur). Voyage à la Nouvelle-Grenade. Le Tour du Monde. Paris, t. XXIV, 1872, t. XXV—XXVI, 1873.
- 70 bis. SAVILLE (M. H.). Archeology of Colombia shown in photographs. Indian Notes. New York, Museum of the american Indian, Heye foundation, t. I, 1924, p. 134—135.
71. SCHMELTZ (J. D. E.). On one of the so-called „calendar-stones“. Archives internationales d'Ethnographie. Leide, t. I, 1888, p. 233—234.
72. SELER (Eduard). Peruanische Altertümer (herausgegeben von der Verwaltung des königlichen Museums für Völkerkunde zu Berlin). Berlin, 1893.
74. SELER (Eduard). Die Quimbaya und ihre Nachbarn. Globus. Braunschweig, t. LXIV, 1893, p. 242—248.
75. SELER (Eduard). Vorlage einer neu eingegangenen Sammlung von Goldaltertümern aus Costa-Rica. Zeitschrift für Ethnologie. Berlin, t. XLI, 1909, p. 463—467.
76. SELER (Eduard). Die Quimbaya und ihre Nachbarn. Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde. Berlin, t. V, 1915, p. 63—76.
77. SPINDEN (Herbert J.). Ancient gold art in the New World. The american Museum Journal. New York, t. XV, 1915, p. 306—313.
78. SQUIER (E. G.). More about the gold discoveries of the Isthmus. Harper's Weekly. New York, 20 août 1859.
79. TAYLOR (Alfred B.). Golden relics from Chiriqui. Proceedings of the numismatic and antiquarian Society of Philadelphia, from may 4, 1865, to december 31, 1866. Philadelphie, 1867, p. 75—80.
80. TRIANA (Miguel). La civilización chibcha. Bogotá, 1922.
81. UHLE (Max). Chinesische und amerikanische Klangplatten. Zeitschrift für Ethnologie, Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Berlin, t. XVII, 1885, p. (313)—(314).
82. UHLE (Max). Ausgewählte Stücke des k. Museums für Völkerkunde zur Archäologie Amerikas. Veröffentlichungen aus dem königlichen Museum für Völkerkunde. Berlin, t. I, no. 1, 1889, p. 1—44.
83. UHLE (Max). Kultur und Industrie südamerikanischer Völker, nach den im Besitz

<sup>1)</sup> Plusieurs des objets en or de la planche VIII de cet ouvrage, indiqués comme venant de Cuzco (Pérou), sont certainement d'origine *ñibča*.

## LE TRAVAIL DE L'OR EN COLOMBIE

- des Museums für Völkerkunde zu Leipzig befindlichen Sammlungen von A. Stübel, W. Reiss und B. Koppel. Berlin, t. I, Alte Zeit, 1889.
84. UHLE (Max). Costaricanische Schmuckgeräte aus Gold und Kupfer. Globus. Braunschweig, t. LX, 1891, p. 163—165.
- 84 bis. UHLE (Max). Cronología y relaciones de las antiguas civilizaciones panameñas. Boletín de la Academia nacional de historia. Quito, t. IX, 1924, p. 190—207.
85. URIBE ANGEL (Manuel). Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia en Colombia. Paris, 1885.
86. URICOECHEA (Ezequiel). Memoria sobre las antigüedades neo-granadinas. Berlin, 1854.
87. URICOECHEA (Ezequiel). Les Chibchas de la Colombie. Congrès international des sciences géographiques. Paris, 1875, t. 1, p. 310—315.
88. URICOECHEA (Ezequiel). Antiquités chibchas de la Colombie. La Nature. Paris, 5ème année, 1er semestre 1877, p. 359—362.
89. VERNEAU (R.) et RIVET (P.). Ethnographie ancienne de l'Équateur. Mission du Service géographique de l'armée pour la mesure d'un arc de méridien équatorial en Amérique du Sud sous le contrôle scientifique de l'Académie des sciences, 1899—1906. Paris, t. VI, fasc. 1, 1912.
- 89 bis. WATTS (Harvey M.). The art collections, public and private. Art and Archaeology. Washington, t. XXI, 1926, p. 229—243.
90. WHITE (R. B.). Notes on the aboriginal races of the north-western provinces of South America. The Journal of the anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Londres, t. XIII, 1884, p. 240—256.
91. WILSON (Thomas). Prehistoric art; or the origin of art as manifested in the works of prehistoric man. Annual Report of the board of regents of the Smithsonian Institution. Report of the U. S. national Museum, 1896. Washington, 1898, p. 325—664.
92. ZELTNER (A. de). Note sur les sépultures indiennes du département de Chiriqui (État de Panama). Panama, 1866.
93. ZERDA (Liborio). El Dorado, estudio histórico, etnográfico y arqueológico de los Chibchas, habitantes de la antigua Cundinamarca y de algunas otras tribus. Bogotá, 1883.
94. ZERDA (Rafael). Altertümer der Siechalaguna bei Bogota. Zeitschrift für Ethnologie. Berlin, t. VI, 1874, p. 160—166.

### PLANCHE 42

#### OBJETS CHIBÇA.

Tous ces objets sont représentés en grandeur naturelle, sauf le No. 10 qui a été doublé.  
Les Nos. 1, 2, 9, 11, 14, 15, 18 appartiennent à M. Ernesto Valenzuela, les Nos. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 16, 17, 19, 20 à M. Leopoldo Borda-Roldán.  
Nos. 1 et 15. Même objet vu sur les deux faces.  
Nos. 5 et 8. Même objet vu de face et de profil.  
Les Nos. 11, 14 et 18 proviennent de la huaca de Chirajara, village de Quetame.

### PLANCHE 43

#### OBJETS D'ANTIOQUIA.

Tous ces objets sont représentés en grandeur naturelle, sauf le No. 2 qui a été doublé.  
Le No. 2 appartient à M. Leopoldo Borda-Roldán, le No. 19 à M. Ernesto Valenzuela; tous les autres objets sont la propriété de M. Federico Restrepo.  
Nos. 7 et 8. Même objet vu sur les deux faces.  
Nos. 17 et 20. Même objet vu de face et de profil.

### PLANCHE 44

Fig. 1—2. Hacienda Flamenco, Sinu, Antioquia (Collection du Professeur F. Legueu). 2/3.  
Fig. 3. Provenance exacte inconnue (Photographie communiquée par M. le Professeur E. Pittard). 1/1.



# *DIE TECHNISCHEN VORAUSSETZUNGEN IN DER ORNAMENTIK DER EINGEBORENEN SÜDAMERIKAS*

*Mit 22 Figuren auf 10 Tafeln, 46—55*

*Von MAX SCHMIDT-Berlin*

---

## Einleitung.

Da die Ethnologie als rein induktive Wissenschaft sich auf den festen Boden der Tatsachen zu stellen hat, so können für sie die auf dem Boden benachbarter, ein gemeinsames Grenzgebiet bearbeitender Wissenschaften erwachsenen Resultate auch nur insoweit als maßgebend anerkannt werden, als diese ebenfalls auf Grund nachweisbarer Tatsachen aufgebaut sind. Dies gilt insonderheit auch bei der Lösung der das Wesen der Ornamentik behandelnden Fragen, die namentlich in der Form, daß man dem Ursprunge resp. den ersten Entwicklungsstadien des Ornaments nachzugehen sucht, seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vielfach der Gegenstand sowohl ethnologischer als auch kunsthistorischer Untersuchungen gewesen ist. Im Widerstreit der Meinungen errangen bald diejenigen die Vorherrschaft, welche das geometrische Muster an den Anfang setzten und die realistische Nachbildung von Lebewesen oder anderen Vorbildern aus der Natur für das spätere hielten, und bald diejenigen, welche den entgegengesetzten Ausgangspunkt annahmen. Um die Wende des Jahrhunderts aber schwor man innerhalb der Ethnologie namentlich im Anschluß an Stolpes Untersuchungen so allgemein auf die Ableitung aller Motive von Tierdarstellungen, daß sich gegenüber den Vertretern des zoogenen Ursprungs der Ornamentik, die sich mit großer Vorliebe mit der Aufstellung genetischer Reihen befaßten, der plektogene Ursprung einer größeren Anzahl gerade der verbreitetsten Muster nur mit Mühe zur Anerkennung bringen ließ.

Wie überall bei der Lösung derartiger Ursprungs- resp. Entwicklungsfragen kann es sich auch in diesem Falle überhaupt nicht um ein „Entweder-Oder“ handeln, sondern nur darum, ob bei einer bestimmten Kultureinheit zur gegebenen Zeit die geometrische oder die naturalistische Darstellung mehr im Vordergrund steht. So läßt sich z. B. bezüglich der Naturvölker Südamerikas im großen und ganzen behaupten, daß bei einem großen Teile von ihnen das rein geometrische Ornament und zwar hier vornehmlich in plektogener Form ganz auffällig hervortritt, während die figürliche naturalistische Darstellung wenigstens als Ornament der Fläche bei ihnen, soweit sie von europäischem Einflusse unberührt sind, ganz zurücksteht. Im Gegensatze hierzu sind wieder gewisse Perioden der alt-peruanischen Kultur durch ihre hochentwickelte naturalistische Darstellung ausgezeichnet. Alle Erklärungsversuche dieser Tatsachen auf rein deduktivem Wege müssen wir vom ethnologischen Standpunkte aus von vornherein von der Hand weisen. Die Ethnologie vermag der Frage nach dem Wesen der Ornamentik nur von der Seite aus näherzutreten, daß sie ihren verschiedenen Voraussetzungen näher nachzugehen sucht. Da unter diesen Voraussetzungen die durch die Technik gegebenen jedenfalls die handgreiflichsten sind, und daher erst durch ihre Klarstellung ein fester Untergrund für weitere Forschungen gegeben ist, so habe ich

mir zunächst in der vorliegenden Arbeit zur Aufgabe gemacht, diese durch die Technik gegebenen Voraussetzungen der Ornamentik bei den meinen Studien am nächsten liegenden Völkern, nämlich denjenigen Südamerikas, näher zu prüfen. Ich sah mich zur Verarbeitung dieses Themas nicht nur dadurch veranlaßt, weil schon früher mehrere diesbezügliche Vorarbeiten von mir gemacht worden sind, sondern vor allem auch deshalb, weil meine bisherigen diesbezüglichen Veröffentlichungen mehrfach mißverständlich aufgefaßt wurden, so daß ich gerne die Gelegenheit ergreife, die Resultate meiner langjährigen diesbezüglichen Studien unter einem bestimmten Gesichtspunkte an der Hand eines geeigneten Abbildungsmaterials zusammenzufassen. Gewiß läßt es sich verstehen, daß es einem ethnologisch nicht geschulten Kunsthistoriker oft schwer fällt, sich in die nicht ganz leicht zu klärenden Einzelheiten der Flechttechnik hineinzuversetzen. Es ist aber äußerst unangenehm für einen Autor, wenn er seine auf Grund eingehender Geflechtsstudien aufgebauten Ergebnisse in so fehlerhafter und z. T. gänzlich mißverständener Fassung wiedergegeben findet, wie es meiner Theorie von den Geflechtstvierecken in dem Buche von Elisabeth Wilson: „Das Ornament auf ethnologischer und prähistorischer Grundlage, Ein Abschnitt aus den Anfängen der Kunst“, Erfurt 1914, S. 31—33 ergangen ist. Da heißt es unter anderem: „Will man nun größere Geflechte, wie Körbe, Matten und Fächer herstellen, so wird nicht etwa von der Mitte oder einem anderen Ausgangspunkte aus das Geflecht gleichmäßig nach allen Seiten zugleich vergrößert — etwa in zentrifugaler Ausbreitung, sondern durch sukzessive Zusammensetzung einzelner Vierecke — die in der oben beschriebenen Art geflochten werden. Die Grenzen der Anflechtung markieren sich im Anfange durch Nähte [??], die den ganzen Korb schachbrettartig überziehen, in dem Falle, daß die einzelnen Geflechtstvierecke nicht verschieden groß, sondern alle quadratisch waren. Diese Geflechtstvierecke bilden aber auch dann noch die Einheit für den sukzessiven Aufbau größerer Flächen, nachdem man gelernt hat, sie mit den an ihren Rändern überstehenden Halmen, nahtlos[??] aneinanderzuflechten.“ Ich kann mich hier nur ausdrücklich dagegen verwahren, daß diese Darstellung von der südamerikanischen Flechtereier, die für jeden, der sich nur ein wenig mit der Flechttechnik beschäftigt hat, als etwas technisch ganz Unmögliches erscheinen muß, meinen Ausführungen tatsächlich entspreche. Von einem nachträglichen Aneinanderfügen einzelner vorher angefertigter Geflechtstvierecke durch „Nähte“ ist bei mir nirgends die Rede, und ich kann mir dieses Mißverständnis nur so erklären, daß die Verfasserin sich durch die schematischen Abbildungen, welche natürlich nur zur Erläuterung des Textes dienen sollen und erst beim Lesen des letzteren verständlich werden, hat täuschen lassen. Ebenso wenig habe ich je behauptet, wie E. Wilson auf S. 32 angibt, daß sich in jedem Falle der Mäander als Ornamentfigur einstellt, wenn quadratische und rechteckige Geflechtstvierecke aneinandergeheftet [?] werden. Aus meinen späteren Ausführungen wird sich ergeben, inwiefern auch diese Wiedergabe auf falscher Auffassung beruht. Ich habe hier diese Auswahl aus den Ausführungen E. Wilsons wiedergegeben, um die Widersprüche zwischen diesen letzteren und meinen folgenden Dar-



stellungen, die mit meinen früheren Arbeiten über die Geflechtstechnik und ihre Bedeutung für die Ornamentik voll und ganz im Einklang stehen, von vornherein aufzuklären, sodann aber auch, um dadurch zu dokumentieren, wie wichtig es ist, bei allen auf die Geflechtstechnik Bezug nehmenden Fragen sich auch mit dieser letzteren einigermaßen bekannt zu machen. Technische Voraussetzungen können für die Ornamentik in sehr mannigfacher Weise bedeutungsvoll sein. Dieselben sind zunächst insofern gegeben, als durch den Gebrauchszweck des zu ornamentierenden Gegenstandes gewisse auch für die Art der Ornamentierung ins Gewicht fallende Bedingungen an seine Form gestellt werden. Zweitens hat jede Art der Ornamentierung eine bestimmte Technik zu ihrer Hervorbringung zur Voraussetzung, und drittens werden durch die Technik gegebene Motive durch ihre Wirkung auf den Vorstellungskreis und damit zugleich auf die Gemütsbewegungen des Beschauers ihrerseits wieder in weitgehendstem Maße die Veranlassung zu künstlerischen Erzeugnissen und damit zu Vorbildern für diese letzteren.

I. Die durch den Gebrauchszweck des betreffenden Gegenstandes gegebenen technischen Voraussetzungen in der Ornamentik.

Da die äußere Form eines jeden im menschlichen Produktionsprozesse hergestellten Gegenstandes mit seinem Gebrauchszweck in engster Beziehung steht, so muß natürlich auch seine Ornamentierung in weitgehendstem Maße durch seinen jeweiligen Gebrauchszweck bedingt sein. Es ist insofern auch für die Frage der Ornamentik wichtig, daß für alle sogenannten Verbrauchsgüter, wie z. B. alle Rohstoffe oder die fertig zubereiteten Nahrungsmittel die Form im allgemeinen mehr oder weniger bedeutungslos ist. Da die eigentliche Zweckbestimmung dieser Güter stets mit einer Vernichtung ihrer Form verbunden ist, so wird naturgemäß dieser letzteren kein weiterer Wert beigelegt. Es kommen aber auch Ausnahmefälle von dieser Regel vor, vor allem dann, wenn ein Verbrauchsgut für längere Zeit verwahrt werden soll. So sind vielfach bei südamerikanischen Naturvölkern die Baumwollknäule aufs sorgfältigste in der Weise aufgewickelt, daß durch die Wicklung regelmäßige geometrische Muster auf der Oberfläche entstehen, wie z. B. bei den Indianern im Xingu-Quellgebiet und denen im Rio-Negro-Gebiet. Von den Bakairi im Xingu-Quellgebiet wird die Tonmasse, welche als Leckerbissen verzehrt wird, in der Art unserer Pfefferkuchenmänner in die Form einer menschlichen Figur gebracht. Bei denselben Indianern werden die Maiskolben in der Weise verwahrt, daß man sie unter Zuhilfenahme des zugehörigen Maisstrohs zu allerhand Tierfiguren umformt und dann an langen Fäden von der Decke des Hausinnern herabhängen läßt. Außer verschiedenen Vögeln ist auch ein rattenähnlicher Vierfüßler in der Berliner Sammlung vorhanden, und in ähnlicher Weise kehren solche Maiskolbenfiguren auch bei den Karaya-Indianern wieder. Jedenfalls kommt der besonderen Form der Maiskolben in solchen Fällen irgendeine besondere von der eigentlichen Zweckbestimmung dieser letzteren unabhängige Bedeutung zu, sei es nun, daß durch dieselbe der Zweck verfolgt wird, einen heimlichen Übergriff am Eigentum



a. Holzmaske des Auetö-Indianer (Xingu-Quellgebiet.)



b. Rindenstoffmaske der Kabeua. (Rio Negro-Gebiet.)







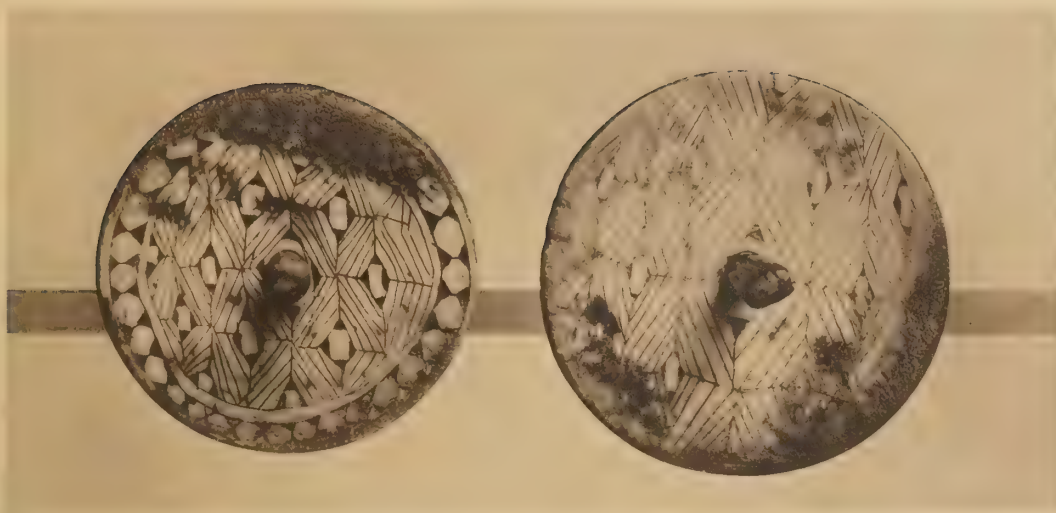
a u. b. Beijuwender der Jaulapiti und Mehinaku (Xingu-Quellgebiet.)



c u. d. Ruder der Karaya. (Araguaya-Gebiet.)



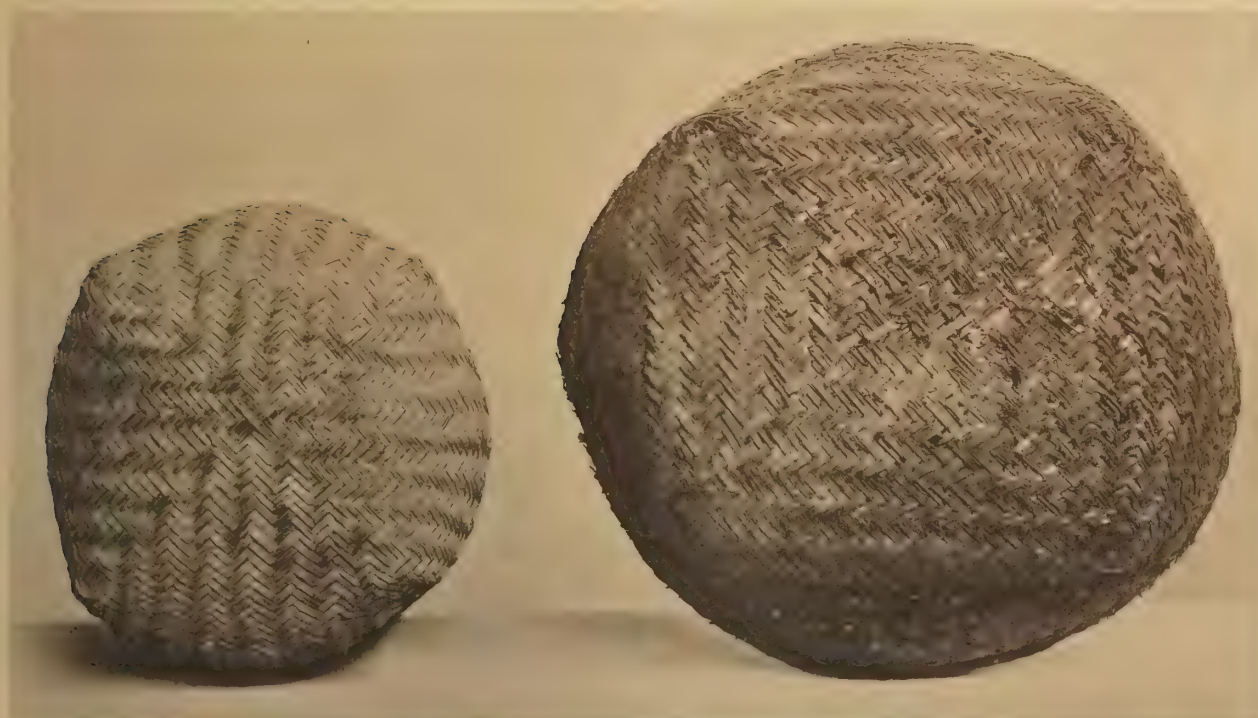




a u. b. Spinnwirl der Kamayura und Mehinaku. Xingu-Quellgebiet



c u. d. Wassertöpfe der Aruake Stämme des Jçanagebietes.



e. Korbschale Jpurina-Purus-Gebiet.

f. Korbschale. Tukano. Rio Negro-Gebiet.





von seiten der Hausgenossen auffälliger erscheinen zu lassen und dadurch zu verhüten oder, daß man die in solcher Weise gewissermaßen geheiligten Kolben vor dem Verzehren behüten und zur Aussaat zu reservieren bestrebt ist. Bemerkenswert ist, daß die der Kolben beraubten Maisstrohfiguren ohne weiteres auf den Kehrlichthaufen geworfen wurden. Erwähnt sei an dieser Stelle dann noch der weitere Fall, daß bei den Mauhe-Indianern das als Genußmittel dienende Guarana häufig in der Form figürlicher Darstellungen hergestellt wird. Allerdings sind die uns in solcher Form überlieferten Guaranapasten schon stark europäisch beeinflußt.

Tritt die Bedeutung der Form und mit ihr die Ornamentierung bei den Verbrauchsgütern im allgemeinen ganz in den Hintergrund, so nehmen beide einen um so wichtigeren Platz bei den sogenannten Gebrauchsgütern ein, bei welchen, wie beim Gerät oder Kleidungsstück die Zweckbestimmung in dem bloßen Gebrauche besteht, in der Weise, daß sich zwar in den meisten Fällen ein gewisser Grad von Abnutzung mit der Zeit geltend macht, im übrigen aber die Benutzung des Gegenstandes eine mehr oder weniger dauernde Wiederholung zuläßt. Auch innerhalb der Gebrauchsgüter kann der speziellere Gebrauchszweck wieder insofern für die Entwicklung der Ornamentik auf denselben bedeutungsvoll sein, als durch ihn mehr oder weniger auf die zur Ornamentierung in Betracht kommende Oberfläche des Gegenstandes eingewirkt wird. So läßt sich auch unter diesem Gesichtspunkte am besten die Tatsache erklären, daß in Südamerika ganz allgemein, bei Naturvölkern sowohl als auch bei den alten Kulturvölkern, die Tongefäße, soweit sie zum Kochen der Speisen benutzt werden, eigentlich niemals mit Ornamenten versehen sind. Der Ruß des Holzfeuers würde sehr bald eine an der Außenfläche des Gefäßes angebrachte Ornamentierung illusorisch machen. Im Gegensatze hierzu sind in sehr vielen Fällen die Wasserkrüge aus Ton, die Becher und Eßnapfe mit reichhaltiger Ornamentierung versehen, ebenso wie die den gleichen Zwecken dienenden Kürbisschalen. Ebenso sind zumeist an den zu gröberen Arbeiten im Produktionsprozeß bestimmten Geräten nur in verhältnismäßig seltenen Fällen Ornamente angebracht. Die letzteren treten aber auf, sobald solche Geräte, wie es häufig der Fall ist, ihrer eigentlichen Zweckbestimmung entzogen und als bloße Zeremonial- oder Schmuckgegenstände verwendet werden. So kommen im Xingu-Quellgebiet reich ornamentierte Pflanzhölzer vor, die als Schmuck auf dem Rücken getragen werden, und so sind sicherlich die mit zierlichen Geflechtmustern am Stiel versehenen großen Steinäxte der Kayapo vornehmlich als Zeremonialgeräte anzusprechen. Da man ziemlich wasserechte Farben, wie namentlich das von der Genipopofrucht gewonnene Schwarz zur Verfügung hat, so sind die Ruderblätter vielfach mit geometrischer Ornamentik bedeckt, wie die Ruder der Karaya, der Kadiueo, der Ucayali-Stämme und anderer mehr. Auch auf den kleinen Paddelrudern im Xingu-Quellgebiet kommt Bemalung vor.

Da die Art der geometrischen Ornamentik in weitgehendstem Maße durch die äußere Form des zu ornamentierenden Gegenstandes beeinflußt wird, so muß sie indirekt auch wiederum insofern zu dem Gebrauchszweck in Beziehung



stehen, als durch diesen letzteren die Form des Gegenstandes bedingt wird. Durch die rundliche Form des Wasserkruges, die oval-zugespitzte bis rundliche Form des Ruderblattes, die rechteckige Form der Holzbänke im Rio-Negro-Gebiet, die runde Form der Spinnwirtel, die ovale bis halbkreisförmige Form der Brettchen zum Wenden der Mehlfladen im Xingu-Quellgebiet sind von vornherein für die Ornamentierung der Oberflächen dieser Gegenstände bestimmte Voraussetzungen gegeben, mit denen sie sich abzufinden hat. In welcher Art dies letztere bei den Indianern Südamerikas zu geschehen pflegt, soll im folgenden an der Hand von Beispielen klargelegt werden.

Da bei der südamerikanischen Ornamentik diejenige Art die bei weitem vorherrschende ist, bei welcher es sich im wesentlichen um die Aufteilung bestimmter Flächen durch Gliederung in Zonen und Felder, also um Flächenornamentik im eigentlichen Sinne handelt, so haben wir unsere Frage zunächst nach der Richtung hin zu untersuchen, in welcher Weise bei den Indianern Südamerikas die Aufteilung der je nach der verschiedenen äußeren Form des betreffenden Gegenstandes verschieden gestalteten Oberflächen geschieht. Wir werden noch im folgenden Abschnitt darauf zurückkommen, daß sich bei dem vorwiegend plektogenen Charakter der südamerikanischen Ornamentik dem Charakter der Geflechtmuster entsprechend eine starke Tendenz zur Aufteilung der Schmuckfläche in einzelne Rechtecke resp. Quadrate geltend macht. Hier fragt es sich für uns zunächst, inwieweit einerseits eine solche Rechteckeinteilung auch bei runden, kreisförmigen oder ovalen Flächen zum Ausdruck kommt und inwieweit andererseits solche der Rechteckeinteilung zuwiderlaufende Flächenformen modifizierend auf die ersteren einwirken resp. eine andersgeartete Ornamentik in die Erscheinung treten lassen.

Die einfachste Art, in welcher man sich über die im vorigen angegebene Schwierigkeit hinwegzuhelfen sucht, ist diejenige, daß man aus der an sich nicht rechteckig geformten Oberfläche des zu ornamentierenden Gegenstandes einfach durch Umrißlinien eine rechteckige Fläche als Schmuckfläche abgrenzt und diese dann in der gewöhnlichen Weise in rechteckige Zonen einteilt. Sehr deutlich ausgeprägt ist diese Abgrenzung rechteckiger Ornamentflächen auf den südamerikanischen Masken. Sie ist besonders typisch für die Ornamentierung auf den im Xingu-Quellgebiet gebräuchlichen Gesichtsmasken, bei welchen in den meisten Fällen auf jeder Backe des Gesichts je ein solches Rechteck als Ornamentfläche abgegrenzt ist. Dieselbe Erscheinung tritt sowohl bei dem auf Taf. 46 (a) wiedergegebenen Holzmaskentypus als auch bei einem großen Teile der ovalen Geflechtmasken auf. Die von der übrigen Oberfläche der Maske abgegrenzten rechteckigen Schmuckfelder sind dann zumeist mit dem für das Xingu-Quellgebiet so charakteristischen sogenannten Mereschumuster ausgefüllt, auf das wir noch an späterer Stelle näher zurückkommen werden. Ganz dieselbe Erscheinung sehen wir bei einem großen Teile der im Rio-Negro-Gebiet gebräuchlichen Bastmasken auftreten, bei denen ebenfalls große Oberflächenteile mit geometrischen Mustern bemalt sind. Bei den nach oben zu kegelförmig verlaufenden Masken ist, wie Taf. 46 (b) zeigt, zunächst der untere zylindrische Teil durch be-

## DIE TECHNISCHEN VORAUSSETZUNGEN IN DER ORNAMENTIK

sondere Linien abgegrenzt und dieser dann wieder seinerseits durch weitere Linien in einzelne Rechtecke zerlegt. Auch auf den im bunten Federmosaik gearbeiteten Masken der Karaya im Araguaya-Gebiet kehrt vielfach dieselbe Rechteckeinteilung wieder.

Ein schönes Beispiel für die Abgrenzung der rechteckigen Schmuckfläche liefern dann ferner eine größere Anzahl ornamentierter Schmuckflächen auf den sogenannten Bejuwendern der Xingu-Quellindianer, kleinen flachen Brettchen, die beim Backen der aus dem Mandiokamehl hergestellten Mehlfladen verwendet werden. Da diese Brettchen gewöhnlich an beiden Enden spitz zulaufen, oder aber zuweilen auch an ihrem einen Ende durch einen geschnitzten Vogelkopf oder dergleichen verziert sind, so weicht die Form ihrer Oberfläche von derjenigen eines Rechtecks weit ab. In vielen Fällen hat man nun auch bei diesen Brettchen einfach durch Grenzlinien die spitz zulaufenden Endflächen abgeschnitten und so eine mehr oder weniger rechteckige Schmuckfläche geschaffen. Bei einem auf Taf. 47 (a) wiedergegebenen Bejuwender der Yaulapiti ist dann diese letztere durch senkrechte Linien in kleinere Rechtecke zerlegt, von denen jedes die für das Mereschumuster charakteristische diagonale Streifung aufweist. In ganz ähnlicher Weise ist auf der Oberfläche des auf Taf. 47 (b) abgebildeten mit einem Vogelkopf als Handgriff versehenen Bejuwender zunächst eine ungefähr rechteckige Fläche abgegrenzt, auf welche das bekannte plektogene Rautenmuster aufgemalt ist. Allerdings ist dieses Muster dann auch noch in ziemlich unregelmäßiger Form auf dem den Vogelhals repräsentierenden verschmälerten Flächenteile am Griffende weiter fortgeführt.

In sehr auffälliger Weise sehen wir dann auch die Abgrenzung mehr oder weniger rechteckiger Schmuckflächen auf den oval-zugespitzten Ruderblättern verschiedener Stämme im südamerikanischen Waldgebiet auftreten, so namentlich bei den schön bemalten Rudern der Karaya-Indianer, von denen 2 Exemplare auf Tafel 47 (c und d) wiedergegeben sind.

Bedeutungsvoll für die Frage der Abhängigkeit der Art der Ornamentik von der Form der zur Ornamentierung zur Verfügung stehenden Fläche sind vor allem die ornamentierten runden Flächen, wie sie bei den südamerikanischen Naturvölkern auf den flachen Wirtelscheiben und auf der Innenseite runder Tonschalen vorkommen. Von den ersteren ist namentlich eine schöne Serie aus dem Xingu-Quellgebiet bekannt geworden, die von K. v. d. Steinen gesammelt und zum großen Teil in seinem Buche: *Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens* abgebildet sind. Auch bei ihrer Ornamentierung sehen wir wieder die plektogenen Muster in der für das Xinguquellgebiet überhaupt charakteristischen Weise und damit zugleich die Tendenz zur Aufteilung der Fläche in möglichst rechteckähnliche Flächen in den Vordergrund treten. Bei einem großen Teil der Wirtel ist entweder die ganze Oberfläche oder doch ein Teil derselben mit den unter dem Namen „Mereschumuster“ bekannt gewordenen Ornament bedeckt. Bei dem auf Taf. 48(a) abgebildeten Wirtel ist der durch eine konzentrische Kreislinie abgegrenzte innere Teil der Wirtelfläche durch die beiden senkrecht aufeinanderstehenden Durchmesser und zu diesen parallel verlaufende Sehnen



in eine Anzahl von Rechtecksreihen zerlegt, welche die in schräger Richtung verlaufende für die Rautenmusterung charakteristische Streifung und an ihren Berührungsstellen die besonderen Rauten mit den schwarz ausgefüllten vier Ecken, das sogenannte Mereschumuster, aufweisen. Natürlich wird auch in diesem Falle durch die kreisförmige Umrahmungslinie die Rechtecksform der durch die senkrechten Linien abgegrenzten Flächenteile, soweit sie an der Außenseite liegen, stark beeinträchtigt, so daß an diesen Stellen die Musterung häufig ziemlich willkürlich abbricht. Auf dem bei v. d. Steinen als Abb. 57 wiedergegebenen Wirtel ist aus der inneren Wirtelfläche durch zwei parallel verlaufende Sehnen ein ungefähr rechteckiges Mittelstück als Schmuckfläche abgegrenzt und mit dem Rautenmuster bedeckt. Ein interessantes Beispiel für die Tendenz zur Rechteckeinteilung der Kreisfläche liefert auch der bei v. d. Steinen als Abb. 62 wiedergegebene Holzwirtel, bei welchem aus der kreisrunden Wirtelfläche durch parallel zueinander verlaufende Linien 5 in Kreuzform angeordnete Quadrate eingeritzt sind.

Sehen wir nach dem Vorigen auch bei der Ornamentierung der kreisrunden Wirtelflächen die ursprünglich rechteckigen Flächen zukommenden plektogenen Muster auftreten, indem sie irgendwie in die kreisrunde Fläche eingefügt werden, so kommen hier andererseits doch auch zahlreiche Muster vor, bei denen offenbar die durch den Gebrauchszweck gegebene äußere Form der Kreisfläche von maßgebendem Einfluß auf die Musterbildung gewesen ist. Hierher zu rechnen ist zunächst schon die Flächeneinteilung der Kreisfläche durch konzentrische Kreise, welche wir schon im Vorigen bei den Wirteln im Xingu-Quellgebiet erwähnt haben. Diese konzentrischen Kreise treten in mehrfacher Wiederholung bei zahlreichen solcher Wirtel auf. Bei dem Schmuckwirtel der Auetö, welchen v. d. Steinen, l. c. Abb. 60 wiedergibt, ist die ganze Kreisfläche durch solche konzentrische Kreise in 5 einzelne Ringe zerlegt, von denen die vier mittleren jeder ein verschiedenes Ornament aufweisen. In derselben Weise ist bei einem von Koch-Grünberg (Vom Roroima zum Orinoco, Bd. III, Tafel III, 1) abgebildeten Wirtel der Wapischana-Indianer durch zwei konzentrische Kreise eine durch eine Punktreihe ornamentierte ringförmige Schmuckfläche abgegrenzt. Als typische Kreisflächenornamente sind auch diejenigen anzusehen, bei welchen die Kreisfläche, wie bei dem von Koch-Grünberg an derselben Stelle abgebildeten Wapischana-Wirtel, durch vier von der Peripherie aus verlaufende Kreisbogen in Teilflächen zerlegt wird, oder dadurch, daß diese Kreisbogen sich teilweise überschneiden, Muster entstehen, welche wie bei dem von Koch-Grünberg an demselben Orte S. 91 abgebildeten Makuschi-Wirtel die Form eines vierblättrigen Kleeblattes aufweisen.

Ganz ähnliche Erscheinungen wie bei den Spinnwirteln sehen wir auch bei den runden flachen Tonschalen wiederkehren, von denen das Berliner Museum eine größere Anzahl aus dem Rio-Negro-Gebiet aufzuweisen hat. Zunächst spielt auch hier wieder die Einteilung der Gesamtinnenfläche der betreffenden Schale durch mehrere konzentrische Kreise eine wesentliche Rolle, und zwar handelt es sich in den meisten Fällen um zwei konzentrische Kreise, durch welche

einmal eine den Boden der Schale bildende Kreisfläche und sodann ein den Rand des Gefäßes bildender schmaler Außenring von der ringförmigen Innenfläche der Seitenwandung des Gefäßes abgetrennt werden. Auf dieser letzteren kommt dann wieder die Tendenz zur Rechteckeinteilung der Fläche in typischer Weise zur Geltung. Durch radial verlaufende Linien resp. Doppellinien ist vielfach die breite Ringfläche in mehrere einzelne Abschnitte zergliedert, die dann wieder ihrerseits häufig mit der für das Rio-Negro-Gebiet typischen Form der plektogenen Ornamentik mit Hinneigung zur Mäanderbildung ornamentiert sind. Auch die Muster der schmalen ringförmigen Randfläche der Schalen tragen vielfach denselben plektogenen Charakter wie die vorigen. Ganz anders ist aber gewöhnlich die Ornamentierung der kreisförmigen Bodenfläche beschaffen. In manchen Fällen handelt es sich bei ihr überhaupt nicht mehr um die für die plektogene Ornamentierung so charakteristische Einteilung in bestimmte Flächenformen, sondern es sind vielmehr einzelne Figuren in der Mitte der Fläche angebracht, wobei es sich um die verschiedensten Darstellungsmotive handeln kann. In anderen Fällen ist die Kreisfläche in ähnlicher Weise wie bei den im vorigen behandelten Spinnwirteln durch konzentrische Kreise in mehrere einzelne Schmuckringe zerlegt. In wieder anderen Fällen ist durch die Art der Bemalung der Kreisfläche die je nach der Geflechtsart verschiedene Musterung am Boden der verschiedenen Korbtypen wiedergegeben, auf welche wir noch im dritten Abschnitte näher zu sprechen kommen. Bemerkenswert ist dieser letztere Fall hier an dieser Stelle besonders deswegen, weil es sich hier anders wie bei der im Vorigen erwähnten Mereschumusterung auf den Spinnwirteln aus dem Xingu-Quellgebiet nicht so sehr um die Tendenz der Aufteilung der Kreisfläche in die den einzelnen Geflechtvierecken entsprechenden schräg gestreiften Rechtecke handelt als vielmehr um die Ausfüllung der Kreisfläche mit den verschiedenen Ornamentfiguren, wie sie auf den mehr oder weniger kreisrunden Böden der einzelnen Korbtypen in die Erscheinung treten.

Im Anschluß an die im Vorigen behandelte Ornamentik auf den Tonschalen der Indianer des Rio-Negro-Gebietes seien hier dann noch die bauchigen Wassertöpfe erwähnt, deren Außenflächen vielfach ganz ähnliche Ornamente aufzuweisen haben. Auch bei ihnen ist bei den typischen Exemplaren die zu ornamentierende Oberfläche durch zwei einfache oder zweifache Kreislinien zunächst in 3 verschiedene Zonen eingeteilt, von denen die eine dem sich nach unten zu verjüngenden Bodenteil, die zweite dem sich nach oben zu verjüngenden oberen Wandteil und die dritte dem auch der äußeren Form des Gefäßes nach abgesetzten oberen Rande des Topfes entspricht. Die Ornamentierung ist der Hauptsache nach auf den oberen Teil des Topfes mit Einschluß des oberen Randes beschränkt, setzt sich zuweilen aber auch auf dem unteren Teile des Gefäßes entweder in der gleichen Form wie oben als reines Flächenornament oder auch nur in Form von einzelnen Linien fort. Der obere hauptsächlich für die Ornamentierung in Betracht kommende Teil des Gefäßes ist vielfach durch einzelne senkrecht zu den Hauptzonen der Gefäßfläche abtrennenden Kreislinien stehende Linien wieder in kleinere der Rechtecksform entsprechende Flächenteile eingeteilt,



die dann wieder ihrerseits mit den charakteristischen Mäanderfiguren ausgefüllt sind. Besonders interessant ist bei dieser Art von Tongefäßen das Auftreten spiralförmiger Muster (vgl. Taf. 48) neben den typischen geradlinigen Mäandermustern. Daß diese letzteren in der für die Geflechtmuster typischen Form, in welcher sie auf diesen Gefäßen vorkommen, als solche rein plektogenen Ursprungs sind und daher nicht aus den ihnen der ganzen Anlage nach verwandten Spiralmustern auf den Gefäßwänden hervorgegangen sein können, wird sich aus den diesbezüglichen Ausführungen des nächsten Abschnittes ergeben. Für das hier an dieser Stelle zu behandelnde Problem der Beeinflussung der Ornamentik durch die Oberflächenform des zu ornamentierenden Gegenstandes ist aber die Frage von Bedeutung, ob umgekehrt die Spiralmuster in der Form, in welcher sie auf den Rio-Negro-Gefäßen auftreten, darauf zurückzuführen sind, daß die geradlinigen Mäandermuster in irgendeiner Weise durch die rundliche Wandung des Gefäßes beeinflußt sind, und so vielleicht erst sekundär das in Frage stehende Spirallinienmuster aus den letzteren entstanden ist. Auch wenn wir diese Frage mit Rücksicht auf die große Formverwandtschaft, welche in den vorliegenden Fällen aus der ganzen Anlage der beiden Ornamentarten zu ersehen ist, bejahen würden, kann damit natürlich keineswegs die Spirale als Ornamentmotiv überhaupt ganz allgemein auf das plektogene Mäandermuster zurückgeführt werden, es kann sich vielmehr immer nur darum handeln, das in der Form des typischen Geflechtmusters auf den Rio-Negro-Gefäßen auftretende geradlinige Mäandermuster in den hier vorliegenden speziellen Fällen wegen der gleichartigen Anlage beider Ornamente mit den Spiralmustern in nähere Beziehung zu setzen.

## II. Die durch die Art der bestimmten Technik, durch welche die Ornamentierung hervorgebracht wird, gegebenen technischen Voraussetzungen in der Ornamentik.

An zweiter Stelle haben wir diejenigen Beeinflussungen der Ornamentik durch die Technik zu behandeln, welche sich daraus ergeben, daß jede Art der Ornamentik eine bestimmte Technik zu ihrer Hervorbringung zur Voraussetzung hat. Einmal kann diese Technik mit der bei der Herstellung des betreffenden Gebrauchsgegenstandes zur Anwendung kommenden Technik zusammenfallen, indem wie bei Geflechtem oder Geweben oder auch bei den mit Hilfe von Molden hergestellten Tongefäßen der betreffende Gegenstand gleich mit ornamentierter Oberfläche zur Entstehung gelangt. In anderen Fällen kann aber auch erst sekundär durch eine besondere Technik, wie Malerei, Färberei, Brandmalerei, Tatauierung, Ritztechnik und dergleichen das Ornament auf der Oberfläche des betreffenden vorher fertiggestellten Gegenstandes oder auch des menschlichen Körpers hervorgebracht werden. Wir wenden uns zunächst der ersteren Entstehungsart des Ornaments zu, da bei dieser jedenfalls die direkten Einflüsse der Technik auf dasselbe am schwerwiegendsten sind und, wie wir im folgenden noch sehen werden, das Ornament sich hier vielfach direkt aus der Technik ergibt.

Ging noch vor ungefähr 20 Jahren die vorherrschende Ansicht in der

## DIE TECHNISCHEN VORAUSSETZUNGEN IN DER ORNAMENTIK

Ethnologie davon aus, daß auch bei südamerikanischen Völkerstämmen die geometrische Ornamentik im allgemeinen auf Stilisierung figürlicher Darstellungsmotive zurückzuführen sei, so hat im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte das eingehendere Studium der Voraussetzungen und des Wesens der südamerikanischen Geflechte die Unmöglichkeit dieser Anschauungsweise immer mehr klargestellt. Da an der Wesensgleichheit der geometrischen Muster auf den Geflechtem mit der übrigen für die gleichen Gebiete Südamerikas charakteristischen Ornamentik von vornherein niemand zweifeln konnte und auch wohl niemand im Ernste gezweifelt hat, so hätte man zu der notwendigen Schlußfolgerung gelangen müssen, daß auch die geometrischen Muster auf den Geflechtem auf die gleichen figürlichen Darstellungsmotive zurückzuführen seien wie die übrige Ornamentik. Nun ist aber, wie wir noch im folgenden näher sehen werden, bei der über große Teile Südamerikas wie auch der übrigen Erdoberfläche weit verbreiteten besonderen Geflechtsart, welche wir am besten als Stufengeflecht bezeichnen, die Geflechtstechnik so eng mit der Musterung des Geflechtes verbunden, daß sich schlechterdings für diese letztere kein selbständiger, von der Geflechtstechnik losgelöster Ausgangspunkt annehmen ließe. Man müßte also, um die Anschauung von der Stilisierung figürlicher Darstellungen bei den Geflechtmustern aufrechterhalten zu können, schließlich so weit gehen, die Entstehung und Weiterentwicklung der ganzen Stufengeflechtstechnik auf das Verlangen zurückzuführen, die anderweitig zur Entstehung gelangten stilisierten Darstellungsmotive nun auch auf die Geflechte übertragen zu wollen. Eine so praktische und gerade wegen ihres praktischen Nutzens so weit verbreitete Flechtmethode, wie es die Stufenflechterei ist, wird aber doch wohl niemand als bloßes Mittel zur Hervorbringung besonderer Ornamentformen hinstellen wollen.

Wie eng die Technik der Stufenflechterei mit der Ornamentik auf den durch sie hervorgebrachten Geflechtem verbunden ist, geht schon daraus hervor, daß bei ihr von vornherein jede Fläche in irgendeiner Weise gemustert ist und sei es auch nur eine einfache Streifung in schräger resp. diagonaler Richtung auf der im Allgemeinen als Rechteck entstehenden und in Rechtecksform anwachsenden Oberfläche des Geflechtes. Gerade darauf, daß die Oberfläche des Stufengeflechtes stets in irgendeiner Weise gemustert sein muß, beruht aber jedenfalls der große Einfluß, welchen die auf ihr zuerst auftretenden Ornamentformen auf die südamerikanische Ornamentik überhaupt haben ausüben können.

Die Art und Weise, in welcher bei der Stufenflechterei die geflochtene Fläche und damit zugleich die auf ihr zum Ausdruck kommende Geflechtsornamentik zustande kommt, ist eingehend von mir in meinem Buche: *Indianerstudien in Zentralbrasilien* (Berlin 1905, S. 211ff. und 330ff.) behandelt worden. Ich kann mich daher an dieser Stelle auf meine früheren Beweisführungen im einzelnen berufen und mich auf ein kurzes Referat meiner früheren Ergebnisse beschränken.

Um ein Stufengeflecht handelt es sich dann, wenn das Geflecht dadurch zustande kommt, daß zwei senkrecht zueinander stehende Gruppen von Geflechts-



streifen derartig miteinander verflochten werden, daß die Streifen der einen Gruppe jedesmal eine gewisse Anzahl von Streifen der anderen Gruppe überspringen resp. von ihnen übersprungen werden und zwar so, daß immer die in gleicher Richtung verlaufenden Geflechtmaschen stufenförmig übereinander zu liegen kommen. Die Zahl der jeweilig übersprungenen Geflechtmaschen ist gewöhnlich 3 oder 2, sie kann aber auch 1 sein. Wie schon erwähnt, ist eine wesentliche Eigenschaft des Stufengeflechtes diejenige, daß seine Oberfläche schon gleich bei ihrer Entstehung gemustert ist und zwar besteht diese Musterung in einer Musterstreifung, die durch die Reihen der in gleicher Richtung verlaufenden Geflechtmaschen gebildet wird. Dabei ist von vornherein zu bemerken, daß diese Musterstreifung keineswegs immer eine verschiedene Färbung der Geflechtsstreifen zur Voraussetzung hat. Schon allein dadurch, daß diese letzteren in zwei verschiedenen senkrecht zueinander stehenden Richtungen verlaufen und somit das auffallende Licht ganz ebenso wie beim Köpergewebe von ihrer mehr oder weniger glatten Oberfläche je nach ihrer Richtung in verschiedener Weise reflektiert wird, tritt die Musterstreifung deutlich zutage. Natürlich kann dann sekundär durch verschiedene Färbung der horizontal und vertikal verlaufenden Geflechtsstreifen diese Musterung noch bedeutend stärker markiert werden, wie es ja auch tatsächlich vielfach geschieht.

Wenn auch die Musterstreifung beim Stufengeflecht an ganz bestimmte durch die Technik gegebene Voraussetzungen gebunden ist, so ist doch innerhalb dieser Grenzen die Möglichkeit zur reichhaltigen Entfaltung und zur Ausbildung mannigfacher besonderer Ornamentformen gegeben. Allerdings haben wir in Bezug auf diesen letzteren Punkt von vornherein zwei ganz verschiedene Arten des Stufengeflechtes zu unterscheiden, von denen ich die eine wegen ihrer engen Beziehung zum fiederförmigen Palmblatt als Fiederblattgeflechte, die andere wegen ihrer Beziehung zum fächerförmigen Palmblatt als Fächerblattgeflechte bezeichnet habe. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Geflechtsarten ist der, daß bei den Fiederblattgeflechten die beiden Gruppen der senkrecht zueinander stehenden Geflechtsstreifen beide ihren Ausgangspunkt von einem und demselben Rande des Geflechtes aus nehmen, während bei den Fächerblattgeflechten die beiden Gruppen der senkrecht zueinander stehenden Geflechtsstreifen von zwei getrennten Ausgangspunkten aufeinander zulaufen. Im ersteren Falle ist es vielfach die Rippe des Fiederblattes, welche den oberen oder seitlichen Rand des Geflechtes bildet. Von ihr gehen dann die Geflechtsstreifen in der Weise aus, daß die eine Hälfte derselben in einem Winkel von  $45^{\circ}$  nach rechts und die andere Hälfte ebenso unter einem Winkel von  $45^{\circ}$  nach links umgebogen werden. Es sind auf solche Weise zwei Gruppen senkrecht aufeinander stehende Geflechtsstreifen vorhanden, die zunächst an der Rippe entlang und dann weiter in parallel zur Rippe aufeinander folgenden Reihen miteinander in der vorerwähnten Weise verflochten werden. Die durch die in gleicher Richtung verlaufenden Geflechtmaschen gebildeten Musterstreifen laufen bei normalem Anfange der Flechtung zunächst parallel der Blattrippe, können aber dann auch in die hierzu senkrechte Richtung übergehen. Bei den Matten und matten-



a. Korb aus Fiederblattgeflecht. Karaya.



b. Korb. Rio Negro-Gebiet.



c. Korb für Cacablätter. Peru. Jca.







a. Korbschale mit Rautenmuster. Kobeua. Rio Negro-Gebiet.



b. Korbschale mit Mäandermuster. Desana. Rio Negro-Gebiet





## DIE TECHNISCHEN VORAUSSETZUNGEN IN DER ORNA MENTIK

förmigen Geflechten geschieht dieser Übergang häufig schon bald hinter der ersten Horizontalstreifung und zwar schon allein aus dem Grunde, um einen festen glatten Abschluß an den beiden Seitenrändern des Geflechtes zu erzielen. Ebenso geht dann das Geflecht, um einen besseren Abschluß am unteren Rande zu gewinnen, zum Schluß wieder in die Horizontalstreifung über. Wir haben es also auch hier mit einem der Fälle zu tun, in welchem die Variation der Musterung und die damit in Verbindung stehende Entstehung eines neuen Ornaments direkt auf technische Motive zurückzuführen ist. Allerdings hat die Musterstreifung der Fiederblattflechtei, die im Gegensatz zur Fächerblattflechtei dadurch charakterisiert ist, daß bei ihr horizontalgestreifte Rechtecke resp. Dreiecke mit vertikal gestreiften Rechtecken resp. Dreiecken abwechseln, niemals zu einer weiteren Entwicklung der Geflechtsornamentik führen können, und es ist eine für die Frage der Beziehungen der Ornammentik zur Technik äußerst wichtige Tatsache, daß wenigstens im südamerikanischen Waldgebiet im allgemeinen nur diejenigen Volksstämme eine entwickeltere Ornammentik aufzuweisen haben, bei denen die Fächerblattflechtei mit ihren für die Entwicklung der Ornammentik weitaus günstigeren Voraussetzungen die übliche Geflechtsart ist. Bei verschiedenen Völkerstämmen, die wie z. B. die Guayaki, die Guato und die Bororo nur die Fiederblattflechtei kennen, läßt sich gleichzeitig mit dem Fehlen der Fächerblattflechtei auch ein auffälliger Mangel jedweder entwickelteren Ornammentik konstatieren. Es wäre meines Erachtens für die Klärung der Ornammentfrage äußerst wichtig, dieses Problem weiter zu verfolgen und die diesbezüglichen Untersuchungen auch auf Völkerstämmen anderer Erdteile auszudehnen.

Gehen wir sodann zu der für die Ornammentfrage bei weitem wichtigeren zweiten Unterart der Stufengeflechte, dem sogenannten Fächerblattgeflechte über, so ist auch bei diesem die Möglichkeit zur Variation im Muster einzig dadurch gegeben, daß die Musterstreifung bei den einzelnen Teilen der Oberfläche des Geflechtes in zwei verschiedenen, zueinander senkrecht stehenden Richtungen erfolgen kann. Aber die Variationsmöglichkeit der Musterung ist bei diesen Geflechten insofern von vornherein eine viel größere, als hier die Musterstreifen der jeweils aneinander stoßenden Geflechtseinheiten jedes Mal paarweise unter einem rechten Winkel aufeinanderstoßen und nicht wie beim Fiederblattgeflecht die Musterstreifen der zweiten, durch die Richtung der Streifung unterschiedenen Geflechtseinheit alle senkrecht auf dem letzten Streifen der ersten Geflechtseinheit stehen. Durch diesen Unterschied ist bei den Fächerblattgeflechten im Gegensatz zu den Fiederblattgeflechten die Möglichkeit der Hervorbringung in sich geschlossener Figuren, wie der konzentrisch umeinander laufenden Rauten, bestimmter kreuzartiger Muster und endlich der verschiedenen Mäanderformen gegeben.

Da bei den Fächerblattgeflechten die Geflechtsfläche in der Weise zustande kommt, daß die Blattstreifen eines Fächerblattes oder auch eine Anzahl loser Geflechtsstreifen anderer Art in senkrechter Richtung durch eine Anzahl ebensolcher Geflechtsstreifen hindurchgeführt wird, so muß natürlicherweise bei dieser



Geflechtsart als erste Geflechtseinheit immer ein Rechteck — und bei gleicher Anzahl beider Streifengruppen immer ein Quadrat — entstehen, bei welchem im Gegensatze zum Fiederblattgeflecht die einzelnen Geflechtstreifen parallel zu den Rändern des Geflechts verlaufen. Die Musterstreifung verläuft infolgedessen in einem Winkel von  $45^{\circ}$  zu diesen Rändern, beim Quadrat also in der Richtung einer der beiden Diagonalen. Da nun an sich bei jeder dieser rechteckigen resp. quadratischen Geflechtseinheiten die diagonale Musterstreifung ebensowohl von links oben nach rechts unten als von rechts oben nach links unten verlaufen kann, so ist schon durch die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten dieser beiden durch die Richtung der Musterstreifung unterschiedenen Arten von Geflechtsvierecken Gelegenheit zur Ausbildung verschiedener geometrischer Muster gegeben, und gerade diese sich aus der verschiedenartigen Kombinationsmöglichkeit der beiden Arten von Geflechtsvierecken ergebenden

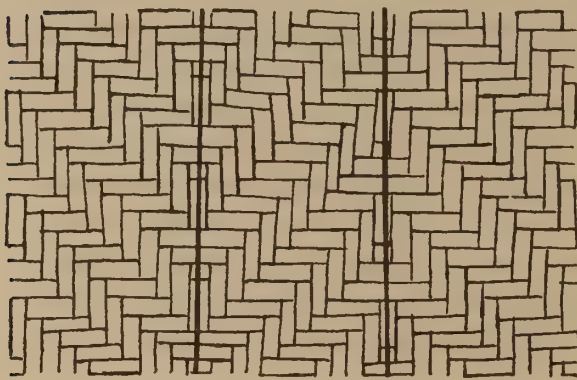


Abb. 1. Zickzackmuster, durch Kombination der beiden verschiedenen Geflechtsvierecke gebildet.

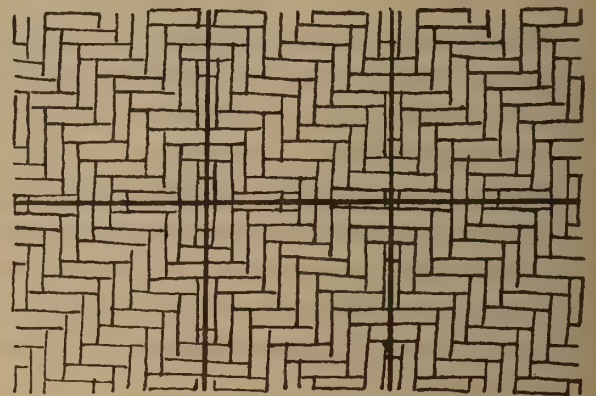


Abb. 2. Kreuz- und Rautenmuster, durch Kombination der beiden verschiedenen Geflechtsvierecke gebildet.

Muster sind es, welche bei weitem den Hauptteil der Ornamentik bei den mit der Fächerblattflechterei vertrauten Völkerstämmen Südamerikas ausmachen. Besonders auffällig ist dieses Zusammentreffen einmal bei den meisten Bodenkultur treibenden Indianern des südamerikanischen Waldgebietes, dann aber auch bei den alten Bewohnern im südlichen peruanischen Küstengebiet in der Gegend des heutigen Ica, bei welchen ebenfalls die plektogene Ornamentik auf den Tongefäßen, Holzrudern, Geweben und dergleichen mehr stark in den Vordergrund tritt, zugleich aber auch im Vergleich zu anderen altperuanischen Kulturprovinzen die Fächerblattflechterei einen besonders weiten Spielraum einnimmt. (Vgl. Abb. 1 u. 2 im Text.)

Von den verschiedenen Ornamentformen, welche sich aus der Kombination der verschieden gestreiften Geflechtsvierecke ergeben, ist als das einfachste jedenfalls eine besondere Art von Zickzackmuster anzusehen, das dann entsteht, wenn man die beiden Arten von Geflechtsvierecken aufeinander folgen läßt. Wird nun in der Weise fortgeflochten, daß man auf die erste Zickzackreihe nach unten oder oben zu eine zweite folgen läßt, doch so, daß die von links nach rechts gestreiften

Vierecke der unteren Reihe jedesmal genau unter die von rechts nach links gestreiften Vierecke der oberen Reihe zu liegen kommen, so entsteht ein neues fortlaufendes Muster, daß sich sowohl als eine Aufeinanderfolge von konzentrischen Rhomben als auch von kreuzartigen Figuren, die durch vier konzentrische Winkelgruppen gebildet werden, auffassen läßt (vgl. Taf. 49 b u. c und Taf. 50 a). Ein wieder anderes, aber wohl ebenso verbreitetes Muster wie die vorigen entsteht dann, wenn an die obere Zickzacklinie eine untere in der Weise angeflochten wird, daß die in der entgegengesetzten Richtung gestreiften Geflechtvierecke nicht jedesmal genau übereinander zu liegen kommen, wenn also nicht jedesmal die vier aneinandergrenzenden Geflechtvierecke in einem Punkte zusammenstoßen, wie es z. B. auf Taf. 49 b der Fall ist (vgl. Abb. 3 im Text). Es entsteht in diesem Falle der Mäander und zwar in besonderen Formen, wie sei auch in der übrigen südamerikanischen Ornamentik häufig sind (vgl. Taf. 50 b).

Die Struktur solcher Mäanderformen kann natürlich ebenso wie diejenige der Rhomben und der kreuzartigen Figuren je nach den Größenverhältnissen der einzelnen miteinander kombinierten Geflechtvierecke im einzelnen Abweichungen aufweisen, wodurch dann auch wiederum mannigfache Variationsmöglichkeiten für die südamerikanische Ornamentik gegeben sind. Als wichtige Tatsache muß konstatiert

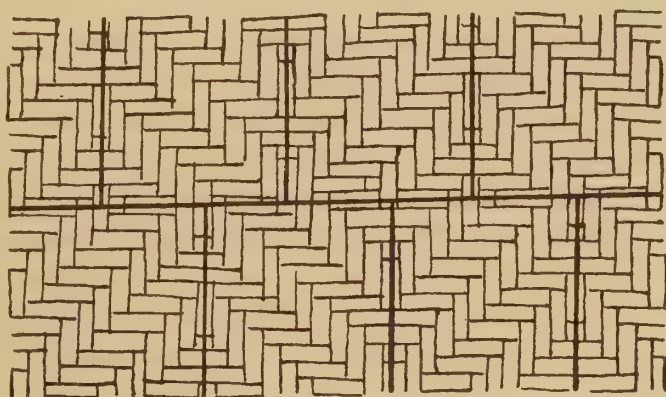


Abb. 3. Mäandermuster, durch Kombination der beiden verschiedenen Geflechtvierecke gebildet.

werden, daß gewisse Völkerstämme, wie z. B. diejenigen im Xingu-Quellgebiet ihre Stufengeflechte fast nur in der Form flechten, daß nur Zickzacklinien oder die erwähnten rautenförmigen und kreuzförmigen Muster entstehen. Abgesehen von einer schon an anderer Stelle erwähnten offenbaren Unregelmäßigkeit im Geflecht eines Tanzärmels der Auetö-Indianer, durch welche an einer Stelle eines Zickzackmusters ein Mäanderhaken gebildet wurde und wenigen anderen Ausnahmen kommt der Mäander im ganzen Xingu-Quellgebiet als Muster der Stufengeflechte kaum vor, und für unsere Frage nach den technischen Voraussetzungen der Ornamentik ist es besonders bedeutungsvoll, daß damit in Übereinstimmung die Bewohner des Xingu-Quellgebietes den Mäander auch nicht in ihrer übrigen Ornamentik kennen. In anderen Gegenden dagegen, wie z. B. in dem weiten Rio-Negro-Gebiet treten neben den Rauten- und Kreuzmustern ebenso häufig, ja vielleicht noch häufiger Mäanderformen auf, und zwar als eigentliche Geflechtmuster sowohl als in der übrigen Ornamentik.

Auf die verschiedenartige Struktur der einzelnen aus der Kombination der beiden verschiedenen Arten von Geflechtvierecken entstandenen Ornamentformen kann ich hier nur sehr kurz eingehen. Wir haben schon im vorigen ge-



sehen, daß die einzelnen Unterschiede hierbei durch die Größenverhältnisse der einzelnen Geflechtseckchen, aus denen das Muster zusammengesetzt ist, bedingt werden. So ist für die spezielle Form des Mäanders im gegebenen Falle die Form der miteinander im direkten Zusammenhange stehenden in derselben Richtung gestreiften Oberflächenteile des Geflechts maßgebend. Für die Form der rautenförmigen resp. kreuzförmigen Musterung ist es besonders wichtig, in welchem Stadium des Geflechtsfortganges die jeweilig aufeinander folgenden Geflechtseckchen aufeinanderstoßen, da hierdurch die Form der im Mittelpunkt der in Frage stehenden Muster auftretenden Figuren bestimmt wird. So sind z. B., wie ich in meinen „Indianerstudien in Zentralbrasilien“ S. 343 schon näher gezeigt habe, beim dreimaschigen Stufengeflecht für die Mittelfigur innerhalb der Raute je nach dem Beginn des Geflechts resp. der Anzahl der Geflechtstreifen der einzelnen Geflechtseckchen 6 verschiedene Möglichkeiten vorhanden. Die Mittelfigur kann gebildet werden: 1. durch ein kleines schwarz ausgefülltes auf der Spitze stehendes Viereck, 2. durch ein kleines schwarzes Kreuz, 3. durch einen schwarzen Punkt, 4. durch ein kleines weißes Viereck, 5. durch ein kleines weißes Kreuz und 6. durch einen weißen Punkt. Auch hier haben wir es wieder mit Figuren zu tun, die in der Ornamentik der südamerikanischen Indianer eine große Rolle spielen. Entsprechend dem vorigen kann auch das kreuzförmige Muster in der Mitte eine sechsfach verschiedene Gestaltung haben. Hierbei kann das Geflecht so beschaffen sein, daß durch genaue Bewahrung der gleichen Form und Größe der einzelnen Geflechtseckchen immer dieselbe Figur in der Mitte der einzelnen Rhomben auftritt, also z. B. nur das Kreuz oder nur der Punkt. Es können aber auch, wie z. B. bei dem auf S. 412 meiner „Indianerstudien“ abgebildeten Tanzärmel der Auetö fast alle verschiedenen Möglichkeiten der Mittelfigur in bunter Folge nebeneinander auftreten.

Wenn auch, wie wir im vorigen gesehen haben, das Stufengeflecht schon an sich irgendeine Musterung aufweist, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß die Anordnung dieser Musterung im gegebenen Falle dennoch innerhalb der durch die Technik gezogenen Grenzen in weitgehendem Maße durch rein ästhetische Motive beeinflußt wird. Es handelt sich hier aber keineswegs um die Neuschaffung einer Musterung, sondern immer nur um die bewußte Modifizierung einer schon vorher vorhandenen Musterung, und auch hierbei scheint es sich meistens um Modifikationen zu handeln, die sich ihrerseits zunächst wieder aus der Technik ergeben und erst dann, wenn sie in die Erscheinung getreten sind, aus rein ästhetischen Motiven heraus auch da zur Anwendung kommen, wo sie rein technisch nicht begründet sind. Ich führe im folgenden zwei Fälle an, in welchen durch die Technik eine solche Kombination der einzelnen Geflechtseckchen resp. Geflechtseinheiten erfordert wird, daß das erwähnte Rauten- resp. Kreuzmuster entsteht. Bei dem ersten Falle haben wir es mit einem im südamerikanischen Waldgebiet ziemlich weit verbreiteten Korbtypus zu tun, der aus einem quadratischen Boden und vier mehr oder weniger hohen Seitenwänden besteht. Eine solche Korbform läßt sich mit Hilfe der Stufenflechterei auf zweierlei verschiedene Art herstellen, und beide Methoden kommen bei südamerika-

nischen Indianern häufig zur Anwendung, mehrfach sogar, wie z. B. bei den Bakairi-Indianern im Xingu-Quellgebiet bei demselben Völkerstamme nebeneinander. Bei beiden Korbarten beginnt das Geflecht am Boden des Korbes im Gegensatz zu der Herstellungsweise der äußerlich gleichgeformten Körbe, welche in der Fiederblattechnik gearbeitet sind und bei denen die Flechtung vom oberen Korbrande aus ihren Anfang nimmt, wie z. B. bei den betreffenden Körben der Karaya-Indianer (vgl. Taf. 49 a). Ganz ebenso, wie sich nun bei dieser letzteren Art von Körben bei der Herstellung des viereckigen Bodens die technische Schwierigkeit ergibt, daß nach Fertigstellung der Seitenwandung  $2 \times 2$  zueinander senkrecht stehende Streifengruppen am unteren Rande zur Fertigstellung des Bodens zur Verfügung stehen und man mit dieser für einen einfachen viereckigen Boden zweimal zu großen Anzahl von Geflechtsstreifen einen doppelten Boden herstellt, um zu einem passenden Abschluß zu gelangen, so vermag umgekehrt eine nach der Technik des Stufengeflechts hergestellte rechteckige Geflechtsfläche an sich nicht die nötige Anzahl von Geflechtsstreifen zur Weiterflechtung der Seitenwände zu liefern. Entsprechend der zweifachen Möglichkeit, in welcher sich diese Schwierigkeit beheben läßt, lassen sich die beiden erwähnten verschiedenen Flechtmethoden bei der Herstellung dieses rechteckigen Korbtypus unterscheiden. Einmal verfährt man in der Weise, daß man die an allen vier Randseiten der rechteckigen Bodenfläche austretenden freien Fiederenden nach oben biegt und sodann durch diese Streifengruppe einen besonderen Streifen spiralig nach oben zu fortlaufend hindurchflecht. In diesem Falle besteht keine technische Notwendigkeit für eine besondere Musterrung der Bodenfläche, dieselbe kann vielmehr, wie es z. B. bei Körben aus dem Xingu-Quellgebiet der Fall ist, einfach aus einem einzigen großen Geflechtsviereck bestehen, braucht mithin nur eine einfache in  $45^\circ$  zum Rande verlaufende Musterstreifung aufzuweisen. Eine andere Möglichkeit aus einem rechteckigen Bodenstück und zwar ohne Zuhilfenahme eines besonderen Geflechtsstreifens allein aus den freien Streifenenden der Bodenfläche die Seitenwände des Korbes fertigzustellen ist die, daß man die vier Seitenecken der rechteckigen Bodenfläche bis zur Mitte der Randlinie als Seitenteile hochbiegt und dann die Zwischenräume zwischen diesen vier mit der Spitze nach oben stehenden Dreiecke durch Verflechtung der nunmehr in schräger Richtung aufeinander zulaufenden Streifenenden ausfüllt. Abgesehen davon, daß die geflochtene Anfangsfläche von vornherein doppelt so groß angelegt sein muß als die beabsichtigte Bodenfläche des Korbes, da ja durch das Hochbiegen der vier Ecken die Hälfte ihres Flächeninhaltes an die Seitenwände verlorenggeht, müssen in diesem Falle, um einen regelmäßigen Verlauf des Geflechts an den Übergangsstellen zu erzielen, noch zwei weitere Voraussetzungen erfüllt sein. Einmal muß die für den Boden und die betreffenden Seitenteile vorgesehene Fläche aus bestimmten hier nicht näher zu erörternden Gründen quadratisch sein, sodann aber muß sie — und dies ist gerade für unsere Ornamentfrage von besonderer Wichtigkeit — wenigstens aus vier Geflechtsvierecken bestehen, die im Mittelpunkt des Korbbodens mit ihren 4 inneren Ecken zusammenstoßen und somit je nach den beiden ver-



schiedenen Kombinationsmöglichkeiten das bekannte rautenförmige Muster oder das bekannte kreuzförmige Muster abgeben. Ist das letztere der Fall, so entsteht der auf Taf. 48 (e) abgebildete Korbtypus mit vertikalgestreiften Seitenwänden. Weist dagegen die Bodenfläche das Rautenmuster auf, so erhalten wir den auf Taf. 48 (f) abgebildeten Korbtypus mit horizontal gestreifter Seitenwand. Im Einklang mit dieser rein technischen Voraussetzung haben denn auch alle mir bekannten einfacheren Korbtypen, die in der erwähnten Art geflochten sind, entweder das Kreuzmuster oder das Rautenmuster auf der Bodenfläche aufzuweisen.

Im Rahmen dieser Arbeit konnte ich nicht näher auf die Einzelheiten der Flechttechnik eingehen. Durch schematische Zeichnungen des Verlaufs des Geflechts, wie ich sie in meinem Buche „Indianerstudien in Zentralbrasilien“ (S. 355) gegeben habe, ließe sich natürlich noch deutlicher vor Augen führen, daß sich ohne diese besondere technische Voraussetzung, welche direkt auf die erwähnten beiden Ornamente hinführt, bei einfacher Flechtweise kein gleichmäßiger Verlauf des Geflechts an den Seitenwänden des Korbes ergeben würde. Ich hoffe aber mit der obigen kurzen Abschweifung auf das Gebiet der Flechttechnik wenigstens die von mir bei der Lösung des in Frage stehenden Problems angewandte Methode hinreichend klargestellt zu haben.

Natürlich soll mit dem vorigen keineswegs gesagt sein, daß bei den Indianern des südamerikanischen Waldgebietes das Rautenmuster sowie das Kreuzmuster einzig auf die Technik bei diesem einen bestimmten Korbtypus zurückzuführen sei. Es soll vielmehr damit nur einer der Fälle angeführt sein, in welchen die Flechttechnik tatsächlich von sich heraus auf derartige Muster hinführt. So habe ich in meinen „Indianerstudien“ (S. 363ff.) einen anderen Fall eingehend behandelt, in welchem auf ganz andere Weise bei dem Feuerfächer der Bakairi-Indianer die Technik auf das gleiche Rautenmuster hinführt, das wir im vorigen am Boden eines bestimmten Korbtypus als technische Voraussetzung kennen gelernt haben. Um mich an dieser Stelle kurz fassen zu können, habe ich auf nebenstehender Photographie durch eingezeichnete Linien und Buchstaben die einzelnen Geflechtseinheiten, aus denen sich das in zweifacher Wiederholung auftretende Rautenmuster zusammensetzt, als solche näher gekennzeichnet. Die Herstellung des Fächers geschieht in der folgenden Weise: Zunächst wird in der beim Fächerblattgeflecht üblichen Art durch Kreuzung zweier Streifen-gruppen das quadratische mit vertikaler Musterstreifung versehene Geflechtviereck ABCD hergestellt. Durch sukzessives Umbiegen der auf beiden Seiten von B aus schräg nach unten verlaufenden Streifenenden werden dann zunächst die beiden Dreiecke BEA und BFC an das Quadrat ABCD angeflochten. Wenn bei diesen Dreiecken die Verflechtung der Streifen vom unteren Rande aus gleichmäßig vor sich geht, so muß natürlicherweise bei diesen Dreiecken die Musterstreifung im Gegensatz zu der vertikalen Streifung des Quadrats ABCD eine horizontal gerichtete sein. Nach dem gleichen Prinzip müßte, wenn das bisherige die Dreiecksform EFD aufweisende Geflecht durch abermaliges Umbiegen der Streifen bei E und F zu dem Rechteck EFGH vervollständigt werden

## DIE TECHNISCHEN VORAUSSETZUNGEN IN DER ORNAMENTIK

soll, und die Verflechtung wie vorher vom Rande aus gleichmäßig weiterginge, bei dem nunmehr zum Schluß anzuflechtenden großen Dreiecken FGD und EHD wieder eine mit dem seitlichen Rande parallele also vertikal gerichtete Musterstreifung einsetzen. Dies geschieht auch anfangs, indem die Flechterei zunächst mit der vertikalen Musterstreifung am Rande einsetzt. Bei den Linien CG und AH ist aber die Flechtung genötigt, wieder in die Horizontalstreifung überzugehen, wenn die gleichmäßige Stufenfolge des Geflechts nicht unterbrochen werden soll. Wir haben es also auch hier wieder mit einem der Fälle zu tun, in welchen rein technische Momente unmittelbar auf die Entstehung des Rautenmusters hinführen. Um diesen Fall noch klarer zu beleuchten, möchte ich hier noch kurz auf die Musterung zweier Feuerfächer hinweisen, die ebenfalls von den Bakairi-Indianern herkommen, sich aber von dem im vorigen geschilderten Fächer durch ihre Dreiecksform unterscheiden. Der eine dieser beiden

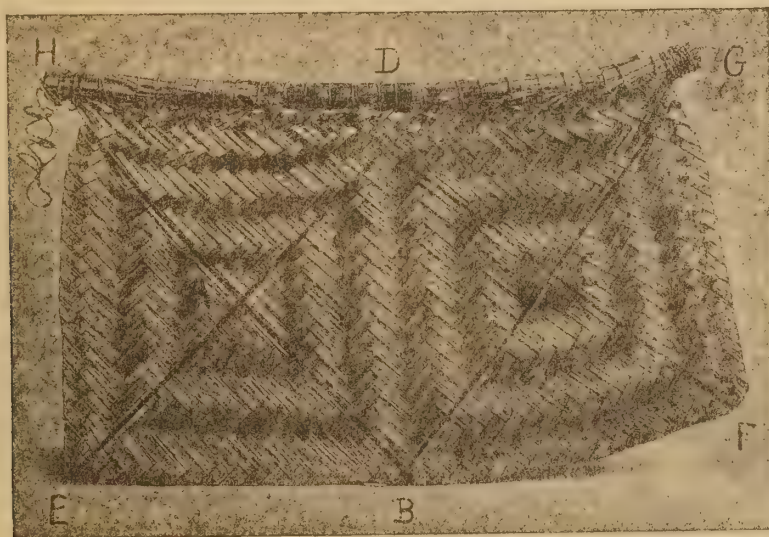


Abb. 4. Geflechtseinheiten eines Feuerfächers der Bakairi-Indianer (Xingu-Quellgebiet).

dreieckigen Fächer entspricht in seiner Anlage genau dem viereckigen. Auch hier hat man an ein vertikal gestreiftes auf der Spitze stehendes Quadrat (dem Quadrat ABCD der Abb. 49 entsprechend) nach unten zu zwei aus dem erwähnten technischen Grunde horizontal gestreifte Dreiecke angeflochten. Dann aber hat man das Geflecht nicht weiter fortgesetzt, sondern die frei austretenden Fiederenden nach oben zu am Rande befestigt, so daß die Dreiecksform die endgültige Gestalt des Fächers ausmacht. Es mußte somit ein Fächer mit zwei einander zugekehrten konzentrischen Winkelpaaren als Muster entstehen, die den Hälften der beiden Rautenmuster am viereckigen Feuerfächer entsprechen. Der andere der beiden dreieckigen Feuerfächer unterscheidet sich insofern vom vorigen, als hier das den Ausgangspunkt der Flechtung bildende auf der Spitze stehende Quadrat eine horizontale Musterstreifung aufweist. Wir müssen uns also das Viereck ABCD um  $45^\circ$  gedreht denken, so daß die beiden unteren Dreiecke sich nicht an die Linien AB und BC, sondern an die Linien BC und CD ansetzen.



Da diese Dreiecke wie vorhin horizontal gestreift sein müssen, das Anfangs-  
quadrat aber auch die horizontale Streifung aufweist, so kann in diesem Falle  
nicht die winkelförmige Musterung auftreten, es muß vielmehr aus rein tech-  
nischen Gründen die Musterung, wie es auch tatsächlich bei dem in der Berliner  
Sammlung vorhandenen Fächer der Fall ist (vgl. Indianerstudien I. c. S. 365),  
aus einer einfachen, durch das ganze Dreieck parallel zur Basis hindurchgehenden  
Streifung bestehen.

Neben den im vorigen geschilderten durch bloße Kombinationen der ein-  
zelnen Geflechtvierecke resp. sonstiger Geflechtseinheiten hervorgerufenen  
Geflechtsmustern ist es auch an einzelnen Stellen Südamerikas, so namentlich  
bei den Völkerstämmen Guayanas, zu entwickelteren Geflechtsmustern gekommen,  
bei denen bestimmte Ornamentmotive, unter anderen auch stilisierte menschliche  
Figuren und Tierfiguren in die Geflechtsfläche eingeflochten sind. Bei derartigen  
Geflechten der Indianer Guayanas und der angrenzenden Gebiete läßt sich keine  
scharfe Trennung zwischen der Musterung der Fächerblattflechtei und Fieder-  
blattflechtei mehr ziehen, es scheint sich hier, z. T. wenigstens, um eine Kom-  
bination beider Flechtmethoden zu handeln, durch welche der freien Entfaltung  
der Ornamentbildung neue Bahnen geöffnet werden. Die Herstellung eines  
Korbes, wie er auf Taf. 51 (a) abgebildet ist, setzt jedenfalls neben einem hoch-  
entwickelten Kunstsinn auch eine hohe Entwicklung der Flechttechnik voraus,  
denn im wesentlichen handelt es sich auch bei der Musterung auf diesem Korb  
um nichts anderes als um künstlerische Kombinationen der im Stufengeflecht  
gegebenen Ornamentmöglichkeiten. Wir finden hier die Zickzacklinie wieder,  
die in der Mitte der Rauten der Fächerblattgeflechte auftretenden kleinen  
Kreuze. Die schwarzen wie die weißen Punkte sind zu Reihen angeordnet ebenso  
wie die den Rumpf der Figur auf der Seitenwand ausfüllenden Paare von weißen  
Punkten. Ein im vorigen nicht erwähntes Flechtelement, das bei einem ganz  
bestimmten auch im Xingu-Quellgebiet auftretenden Korbtypus ebenso wie  
häufig bei den Guayanakörben den Ausgangspunkt des von der Mitte des Korb-  
bodens resp. des Korbdeckels aus angefangenen Geflechts bildet, finden wir in  
zweifacher Wiederholung am Kopf der erwähnten Figur auf dem abgebildeten  
Guayanakorb wieder. In ganz ähnlicher Weise ist das Muster auf der auf Taf. 51 (b)  
abgebildeten Korbschale aus den gleichen Musterelementen zusammengesetzt,  
aus denen auf ähnlichen Geflechten die rein geometrischen Muster bestehen.  
Eigentlich nur durch die allein die Symmetrie der den einzelnen schwarzum-  
rahmten Rechtecken angefügten geometrischen Figuren unterbrechenden Haken  
sind diese letzteren als katzenartige Tiere mit gebogenen Schwänzen charak-  
terisiert.

Im Anschluß an die Geflechtsmuster möchte ich an dieser Stelle noch kurz  
auf die verschiedenen Hilfsmittel eingehen, durch welche die Wirkung der an  
sich schon durch die verschiedene Richtung der einzelnen Geflechtsmaschen  
hervorgerufenen Musterbildung auf den Geflechten künstlich erhöht zu werden  
pfl egt. Ein einfaches Mittel zur Erreichung dieses Zieles ist zunächst bei den aus  
Rohrstreifen hergestellten Geflechten dadurch gegeben, daß diese Rohrstreifen



a. Korb mit figürlichem Muster. Surinam.



b. Korb mit Tierdarstellungen. Brit. Guayana.







a. Gewebe des Paressi-Kabischi, b u. c. Einschlaggewebe von Pachacamac (Peru)





eine glatte Oberseite und eine raue Unterseite besitzen. Es läßt sich in diesem Falle leicht ein stärkeres Hervortreten der Musterung dadurch erzielen, daß man bei der Verflechtung der beiden Streifengruppen die Streifen der einen Gruppe mit der glatten Seite nach oben, die Streifen der anderen Gruppe mit der rauhen Unterseite nach oben nimmt. Zur noch weiteren Erhöhung der ornamentalen Wirkung des Musters wird dann mehrfach, wie z. B. bei der von mir auf S. 350 meiner „Indianerstudien“ abgebildeten Korbschale der Bakairi-Indianer, das in der vorhin geschilderten Art hergestellte Geflecht mit Ruß geschwärzt und dann wieder mit Wasser abgewaschen. Dadurch, daß bei dieser Wäsche der Ruß von der glatten Oberfläche der Streifen wieder entfernt wird, auf den rauhen Flächen der anderen Streifengruppe aber haften bleibt, ist eine einfache Schwarzfärbung der in der einen Richtung verlaufenden Geflechtmaschen erzielt, so daß das Muster nunmehr deutlich durch die hellen und die schwarzen Linien gekennzeichnet ist. Bei vielen anderen Geflechten, so zumeist bei der gut ausgebildeten Flechtereier im Rio-Negro-Gebiet und in Guayana wird dasselbe Ziel dadurch erreicht, daß man von vornherein die Streifen der einen Gruppe schwarz färbt, während die Streifen der anderen Gruppe ihre hellere Naturfarbe behalten.

Schon im vorigen haben wir darauf hingewiesen, daß wie bei der Flechtereier so auch bei der Weberei die Muster zugleich mit der Herstellung des betreffenden Gegenstandes erzeugt werden. Aber während bei dem für die südamerikanischen Geflechtmuster fast ausschließlich in Betracht kommenden Stufengeflecht jede Geflechtfäche von vornherein immer in irgendeiner Weise gemustert sein muß, braucht dies beim Gewebe an sich nicht der Fall zu sein. Bei der einfachen sogenannten Leinwandbindung entsteht, wenn sie mit einfarbigem Faden hergestellt ist, eine die Farbe dieses Fadens aufweisende Fläche ohne besondere Musterung. Durch das Zusammenwirken verschiedener Variationen in der Färbung der Gewebefäden einerseits und der Webetechnik andererseits ist aber die Möglichkeit der mannigfachsten Musterung gegeben, auf deren technische Voraussetzungen ich im folgenden näher einzugehen habe.

Unter den gewöhnlichen Gewebemustern haben wir zunächst zwei grundverschiedene Arten zu unterscheiden, je nachdem dieselben durch die Kettenfäden oder durch die Einschlagfäden gebildet werden. Liegen die Kettenfäden im Vergleich zu den Einschlagfäden sehr dicht aneinander, so überdecken sie bei der gewöhnlichen Webart diese letzteren vollständig und die Maschen des fertigen Gewebes verlaufen in diesem Falle naturgemäß in der Richtung der Kette. Liegen aber umgekehrt die Kettenfäden im Vergleich zu den Einschlagfäden weit auseinander, so werden sie ihrerseits von diesen letzteren vollständig überdeckt, und die Maschen verlaufen in diesem Falle in der Richtung des Einschlags, also senkrecht zur Kettenrichtung. Da die Kettenfäden bei einfachen Geweben ihrer Natur nach durch das ganze Gewebe von oben nach unten hindurchlaufen, so ist bei der durch die verschiedene Färbung der Kettenfäden hervorgerufenen Musterung ein viel geringerer Spielraum zur freien Entfaltung vorhanden als bei den durch den Einschlag gebildeten Mustern, da jeder Einschlag in beliebig viele verschieden gefärbte Fäden zerlegt werden kann. Da wir es nun bei den



südamerikanischen Naturvölkern, soweit sie überhaupt mit der Kenntnis der Weberei vertraut sind, ausschließlich mit Geweben zu tun haben, bei denen die Musterung durch die Kettenfäden gebildet wird, so sehen wir hier überhaupt nur die einfachsten Gewebemuster auftreten. Zu einer weiteren Entwicklung der Webeornamentik fehlen eben diesen Völkern von vornherein die erforderlichen technischen Voraussetzungen. Diese letzteren standen dagegen in hohem Maße den alten Peruanern zu Gebote, welche bekanntlich äußerst feine Einschlaggewebe herzustellen wußten und gerade in der künstlerischen Ausgestaltung ihrer Gewebemuster so Staunenswertes geleistet haben.

Da sowohl die Form als auch die Musterung der von südamerikanischen Naturvölkern hergestellten Gewebe aufs engste mit der Form ihres Webstuhles zusammenhängt, so ist es erforderlich, hier in aller Kürze auf diese letztere hinzuweisen. Als typisches Beispiel greife ich einen Webstuhl der im Quellgebiet des Cabaçal, Jauru und Juruena wohnhaften Paressi-Kabiši heraus, der sich im Berliner Museum befindet, und dessen Handhabung ich bei jenen Indianern genauer beobachtet habe. Der Webstuhl besteht aus zwei etwa 120 cm langen, am oberen Ende mit einer natürlichen Astgabel versehenen, Stäben, welche in einer Entfernung von etwa 70 cm voneinander im Innern des Wohnhauses dicht vor der Eingangstür in den Boden gesteckt waren. Ein 77 cm langer Stock ist quer über die beiden Gabeln gelegt und ein zweiter Stab wieder je nach der Länge des herzustellenden Gewebes in größerem oder geringerem Abstände von dem oberen Querstab an den beiden vertikalen Stäben festgebunden. Es handelt sich also um einen senkrechten Webstuhltyp, bei welchem die Kette in der Weise hergestellt wird, daß der Kettenfaden resp. die verschieden gefärbten Kettenfäden um die beiden Querstäbe fortlaufend herumgewickelt werden, so daß die fertige Kette als geschlossener verschiebbarer Ring um die beiden Querstäbe derartig herumläuft, daß die eine Hälfte der Fäden auf der Vorderseite, die andere Hälfte auf der Rückseite des Webstuhls liegt. Das zum Hindurchführen des Einschlagfadens erforderliche Heben und Senken der geraden und ungeraden Fäden der in der beschriebenen Art aufgespannten Kette geschieht bei diesem Webstuhltypus mit Hilfe einer einfachen Schlingvorrichtung. Diese besteht darin, daß die geraden resp. ungeraden Fäden der Kette von fortlaufenden Schlingen umfaßt werden, die ihrerseits wieder an einem Querstabe befestigt sind. Es ist also eine mechanische Fachbildung vorhanden, bei welcher der Schlingstab mit einem Handgriff nach oben gezogen werden kann, um die bei der normalen Fachbildung zu unterst liegende Faden-Gruppe an der anderen Fadengruppe vorbei nach oben zu heben.

Da bei den auf dem eben geschilderten Webstuhltypus hergestellten Geweben der Naturvölker Südamerikas die Musterung, wie gesagt, ausschließlich durch die den Einschlag vollständig überdeckenden Kettenfäden gebildet wird und außerdem nur die einfache Fachbildung mit einem einfachen Schlingstab bekannt ist, so ist natürlich die Musterung an die engsten Grenzen gebunden. Da durch die einfache Fachbildung nur ein abwechselndes Heben und Senken der geraden und ungeraden Kettenfäden bewerkstelligt werden kann, so können

in der Querrichtung immer nur zwei verschiedene Maschenreihen miteinander abwechseln, so daß sich demgemäß die durch die verschiedene Färbung der Kettenfäden hervorgerufene Musterung der ersten beiden Maschenreihen durch das ganze Gewebe hindurchziehen muß. Als einfachste Musterung der südamerikanischen Kettengewebe haben wir die einfache Längsstreifung in der Richtung der Kette anzusehen, die dadurch entsteht, daß in gewissen Abständen voneinander mit der Farbe der Kettenfäden gewechselt wird. Neben dieser Längsstreifung läßt sich dann noch eine schmale Querstreifung in der Richtung des Einschlags dadurch erzielen, daß man je zwei Kettenfäden von verschiedener Farbe miteinander abwechseln läßt, so daß jedesmal abwechselnd auf die eine Maschenreihe die anders gefärbte Maschenreihe folgt. Mit der Kombination dieser beiden Möglichkeiten der Musterbildung ist dann aber auch der ganze Formenschatz der Gewebemuster südamerikanischer Naturvölker, wenigstens soweit sie von altperuanischen oder europäischen Einflüssen unberührt geblieben sind, erschöpft. Er besteht ausschließlich darin, daß beliebig gefärbte einfarbige Längsstreifen mit beliebig breiten Längsstreifen abwechseln, die ihrerseits wieder eine durch das ganze Gewebe hindurchlaufende zweifarbige Querstreifung aufweisen (vgl. Taf. 52 a). Da die erwähnte Längsstreifung immer in der Richtung der Kette verlaufen muß, so ist damit natürlich auch die Musterstreifung des fertigen Gewebestückes von vornherein gegeben. Es muß also das ringförmige Gewebe, welches bei vollständiger Ausnutzung der auf den vorhin beschriebenen Paressi-Kabiši-Webstuhl aufgespannten Kette entstehen muß, demgemäß immer eine ringförmige Streifung aufweisen. Die in solcher Weise hergestellten Leibbinden der Paressi-Frauen sind dementsprechend auch nur in horizontaler Richtung gestreift. Entsprechen die von den Naturvölkern bekannt gewordenen Gewebemuster, soweit sie von altperuanischen oder europäischen Einflüssen unberührt geblieben sind, ihrem Wesen nach den im vorigen näher beschriebenen Mustern der Paressi-Kabiši, so haben es die alten Peruaner auch bei ihren ausschließlich durch die Kettenfäden gebildeten Mustern durch mehrfache Fachbildung und andere Manipulationen zu bedeutend höherer Vervollkommenung gebracht. Sie haben es verstanden, auch mit Hilfe dieser speziellen Webart verschiedenerlei geometrische Figuren, aber auch Tierfiguren und dergleichen auf ihren Geweben zur Darstellung zu bringen. Immer aber handelt es sich bei diesen letzteren um verhältnismäßig einfache Formen und auch die erwähnten Tierfiguren treten in solchen Fällen stets in starker Stilisierung auf, die in diesem Falle eben durch das Gebundensein der einzelnen Formen an ganz bestimmte technische Voraussetzungen aufgezwungen wird.

Wie schon im vorigen erwähnt wurde, war den alten Peruanern die Möglichkeit zur mannigfaltigeren Entfaltung ihrer Gewebemuster dadurch gegeben, daß sie es im Gegensatz zu den südamerikanischen Naturvölkern verstanden, Gewebe herzustellen, bei denen die Musterung durch den Einschlag bewerkstelligt wurde. Ein schönes Beispiel eines solchen Einschlagmusters gibt das auf Tafel 52(b) abgebildete wieder, bei welchem die stilvolle figürliche Darstellung in der Weise zuwege gebracht ist, daß der aus verschiedenfarbigen dicht aneinander liegenden



Wollfäden bestehende Einschlag in die loser aneinander liegenden aus Baumwolle bestehenden Kettenfäden eingewebt ist. Auf die Technik der Weberei bei den Einschlaggeweben kann ich hier im einzelnen nicht näher eingehen. Ich habe dieselbe eingehend in meiner Arbeit: „Über altperuanische Gewebe mit szenenhaften Darstellungen“ im Baessler-Archiv Bd. I, Heft 1 behandelt, so daß ich an dieser Stelle auf meine früheren diesbezüglichen Ausführungen verweisen kann.

Wenn auch der freien Entfaltung der Musterung bei den Einschlaggeweben insofern ein weiter Spielraum belassen ist, als an sich jede beliebige Figur in den Einschlag eingewebt werden kann und auch an jeder Stelle des Gewebes ein beliebiger Farbenwechsel vorgenommen werden kann, so sind doch immerhin auch bei der Einschlagweberei gewisse technische Voraussetzungen vorhanden, welche dem Gewebemuster ein gewisses Gepräge aufzudringen vermögen und das ihrige zur Herausbildung ganz bestimmter Gewebetypen beitragen. Wichtig ist vor allem der Umstand, daß wenigstens bei den gewöhnlichen Geweben mit Einschlagmustern ganz ebenso wie bei den Stufengeflechten und bei den Geweben mit Kettenmustern das fertige Gewebe gleich von vornherein als rechteckige Fläche zur Entstehung kommt und auch in Rechteckform weiterwächst. Es liegt darin von vornherein auch für die Einschlagmuster eine gewisse Tendenz zur Aufteilung der Gesamtfläche des Gewebes in einzelne rechteckige Zonen, begründet, die sich vielfach auch dann geltend macht, wenn es sich nicht um die Darstellung ursprünglich als Geflechtmuster entstandener Ornamente handelt. Am auffälligsten macht sich diese Rechteckeinteilung bei den alten Geweben im Tiahuanacostil geltend, bei welchen eigentlich die ganze Musterung mosaikartig aus einzelnen größeren und kleineren in verschiedener Weise gemusterten Rechtecken zusammengesetzt ist, wobei dann vielfach die so gemusterten Gewebestreifen mit mehr oder weniger breiten einfarbigen Gewebestreifen abwechseln, so daß die Anlage der ganzen Musterung im Rechteckstil noch deutlicher in die Augen fällt. Auch bei den namentlich an der nördlicheren Küste Perus schon frühzeitig auftretenden Geweben mit rein naturalistischen Darstellungen, bei denen es sich um die Wiedergabe ganzer Szenen aus dem Leben der alten Peruaner handeln kann, sind gewöhnlich die verschiedenen Einzeldarstellungen auf einzelne häufig durch besondere Umrahmung voneinander abgegrenzte rechteckige Felder verteilt.

Eine weitere Quelle wichtiger Beeinflussung der Musterung durch die Webetechnik ist aber bei den Einschlaggeweben auch dadurch gegeben, daß zwar an sich ein beliebiger Wechsel der verschieden gefärbten Fäden innerhalb desselben Einschlags möglich ist, daß aber ohne besondere Vorkehrungen an den Stellen, an denen bei mehreren aufeinanderfolgenden Einschlagreihen die Färbung der Fäden zwischen den gleichen Kettenfäden wechselt, wenn also eine Vertikalstreifung des Musters auftritt, Spalten im Gewebe entstehen, durch welche seine Festigkeit und Haltbarkeit stark beeinflußt werden. Abgesehen von den speziellen Fällen, in welchen diese Spaltenbildung in ganz bestimmter Weise zur Hervorbringung durchbrochen gearbeiteter Muster ausgenutzt wird, handelt es sich bei den meisten Geweben darum, diese Spaltenbildung durch

## DIE TECHNISCHEN VORAUSSETZUNGEN IN DER ORNAMENTIK

irgendwelche technischen Hilfsmittel zu vermeiden. Da diese letzteren sehr verschiedener Art sein können, so machen sie auch in verschiedener Weise ihren Einfluß auf das Gewebe und mithin auch auf das Gwebemuster geltend. Zunächst kann die Spaltenbildung im Gewebe dadurch vermieden werden, daß an den betreffenden Stellen die einander benachbarten verschieden gefärbten Einschlagfäden ineinander geschlungen sind. Daß diese Verschlingung der Einschlagfäden tatsächlich auf den angegebenen Zweck zurückzuführen ist, geht schon daraus hervor, daß diese Umschlingung bei ein und demselben Gewebe nur dann stattfindet, wenn die Berührungsstellen der verschieden gefärbten Einschlagfäden in gerader Linie zwischen zwei Kettenfäden liegen, dagegen nicht, wenn sie stufenförmig von Kettenfaden zu Kettenfaden verlaufen. Es ist wichtig, zu konstatieren, daß diese Art der Vermeidung der Spaltenbildung nur bei ganz bestimmten altperuanischen Gewebetypen auftritt. Sie ist zunächst Regel bei allen Geweben im sogenannten Tiahuanacostil, die an verschiedenen Orten, so namentlich auch in den älteren Kulturschichten auf dem Ruinenfeld von Pachacamac aufgefunden worden sind und offenbar einer verhältnismäßig alten Kulturperiode angehören. Auch das bekannte Gewebe von Ancon aus der Reis- und Stübel-Sammlung, auf welchem eine mit Pfeil und Bogen bewährte Figur, der ein Llama folgt, in mehrfacher Wiederholung zur Darstellung gebracht ist, gehört diesem Gewebetypus an und hat demzufolge auch die erwähnte Umschlingung der Einschlagfäden aufzuweisen. Das letztere ist aber auch eine ganz gewöhnliche Erscheinung bei den Geweben, welche aus den weiter südlich gelegenen Gegenden bei dem heutigen Ica stammen, und zwar tritt sie hier nicht nur bei den auch hier vorkommenden Geweben im Tiahuanacostil auf, sondern auch bei einem großen Teile der anderen Gewebe, zumal derjenigen mit geometrischen Mustern. Für die Art der Musterung ist diese Umschlingung der Einschlagfäden an den betreffenden Stellen des Gewebes in zweifacher Weise bedeutungsvoll, einmal insofern, als hierdurch der Vertikalstreifung der Musterung freier Spielraum belassen ist und zweitens insofern, als an den Stellen, an welchen die Einschlagfäden umeinandergeschlungen sind, erhabene Linien entstehen, die vertikalen Grenzlinien der einzelnen Figuren im Muster also immer etwas aus dem übrigen Gewebe hervortreten. Eine vom gewebetechnischen wie kulturellen Standpunkte aus interessante Tatsache ist die, daß bei den Geweben der peruanischen Küste nördlich von Ica, soweit sie nicht ihrer Musterung nach entweder der alten Tiahuanacokultur oder der später auch an die Küste vordringenden eigentlichen Inkakultur angehören, diese Umschlingung der Einschlagfäden niemals als Mittel zur Vermeidung der Spaltenbildung im Gewebe angewendet worden ist. Es sind hier vielmehr ganz andere Mittel zur Vermeidung dieses Übelstandes angewendet worden, die z. T. in viel einschneidenderer Weise auf das Wesen der Gwebemuster eingewirkt haben. Zunächst hat man es bei einem bestimmten Gewebetypus mit vorwiegend geometrischer Musterung überhaupt zu vermeiden gesucht, daß die Grenzen zwischen den verschiedenen Farben des Musters in der Richtung der Kette verlaufen. Es mußten somit die auch sonst ziemlich weit verbreiteten Muster entstehen, die dadurch gekenn-



zeichnet sind, daß die Grenzlinien der verschiedenen Farben entweder in diagonalen Richtung zum Gewebe oder senkrecht zur Richtung der Kettenfäden verlaufen (vgl. Taf. 52 c). Wollte man aber Muster wiedergeben, bei denen sich die in der Richtung der Kettenfäden verlaufenden Grenzlinien zwischen den verschiedenen Farben nicht vermeiden ließen, so suchte man die Spaltenbildung im Gewebe dadurch nach Möglichkeit herabzumindern, daß man in bestimmten Zwischenräumen mit den bis zu einem bestimmten Kettenfaden verlaufenden Einschlagfäden über den dem Muster nach eigentlich schon den benachbarten anders gefärbten Einschlagfaden zukommenden nächsten Kettenfaden hinübergrieff. (Vgl. das in meiner Arbeit: Über altperuanische Gewebe mit szenenhaften Darstellungen I. c. S. 5 abgebildete Schema.) Auf dieses Übergreifen einzelner Einschlagfäden über die Vertikallinien der Musterung hinaus sind dann die so häufig auftretenden kleinen Zacken in der Musterung zurückzuführen, die häufig an den Figuren auftreten und z. B. den Stäben, welche die Figuren in der Hand tragen, das Aussehen geben, als ob sie mit Stacheln besetzt seien.

Wir haben im Vorigen zeigen können, daß sowohl die Ornamentik auf den Geflechten wie diejenige auf den Geweben in der mannigfachsten Weise durch die in Betracht kommenden technischen Voraussetzungen beeinflußt werden. Von den gleich bei der Herstellung des betreffenden ornamentierten Gegenstandes und durch diese Herstellung selbst hervorgebrachten Ornamenten seien dann noch die Reliefdarstellungen erwähnt, die häufig auf den in Molden geformten Tongefäßen der alten Peruaner angebracht sind. Da aber über den Einfluß dieser Technik auf die Muster bisher keine näheren Untersuchungen angestellt sind, und es auch wohl im allgemeinen für das Wesen der Ornamentik keinen großen Unterschied ausmachen wird, ob dieselbe im Negativ auf der Innenwand der Molde, oder im Positiv auf dem Gegenstand selbst angebracht wird, so kann ich diese Frage hier übergangen und will im Folgenden nur noch kurz die technischen Voraussetzungen bei den erst sekundär durch besondere Techniken auf den Oberflächen der ihrer äußeren Form nach schon fertig hergestellten Gegenstände resp. auf der Oberfläche des menschlichen Körpers angebrachten Ornamenten behandeln. Da auf diesem Gebiete bisher, wenigstens von ethnologischer Seite aus, so gut wie gar keine Vorarbeiten geliefert sind, so kann es sich im Rahmen der vorliegenden Arbeit bei der Behandlung dieser Frage nur um die Hervorhebung einiger der Hauptgesichtspunkte handeln.

Beginnen wir zunächst damit, die Beziehungen der Schnitzmuster auf den Holzgegenständen zu der Technik der Holzschnitzerei und den bei derselben zur Anwendung kommenden Geräten festzustellen, so muß hier zunächst auf den scharfen Gegensatz hingewiesen werden, der zwischen der hochentwickelten Schnitzkunst der alten Andenvölker, zumal der alten Peruaner und der im Vergleich zu anderen Völkern sehr zurücktretenden Schnitzornamentik der südamerikanischen Naturvölker östlich des Andengebiets besteht. Diesem Gegensatz entspricht der Besitz von Metallgeräten in Form von Kupfer- und Bronzewerkzeugen auf der einen Seite und der gänzliche Mangel von Geräten aus Metall oder aus dem für die Südseeschnitzerei so bedeutsamen Obsidian

## DIE TECHNISCHEN VORAUSSETZUNGEN IN DER ORNAMENTIK

auf der anderen Seite. Was den Naturvölkern Südamerikas an einheimischen Geräten zur Holzbearbeitung zur Verfügung stand, sind bestenfalls geschliffene Steinbeile, kleine Schaber und Pfriemen aus Tierzähnen oder Knochen sowie die Schalen von Süßwassermuscheln. Sie haben mit Hilfe dieser primitiven Instrumente zum Teil ganz aner kennenswerte Leistungen in der plastischen Formgebung ihrer hölzernen Gebrauchsgegenstände zu Wege gebracht, wie sich z. B. an den im Berliner Museum befindlichen hölzernen Schemeln ersehen läßt, aber nur in den allerseltensten Fällen haben die Oberflächen ihrer Holzgeräte Schnitzornamente aufzuweisen, welche über die primitivsten Erscheinungsformen hinausgingen. Eine Ausnahme bilden eigentlich nur die aus Holz geschnitzten Guayana-Keulen, deren Oberflächen vielfach mit Mustern bedeckt sind, die sowohl in gerader wie krummer Linienführung in das harte Material eingeritzt sind und sich in der Vollkommenheit ihrer Ausführung manchen stilverwandten Südseeschnitzereien an die Seite stellen können. Im übrigen handelt es sich bei den Schnitzereien der südamerikanischen Naturvölker eigentlich nur um einfache Schnitzmuster, die in die verhältnismäßig weiche Oberfläche der Kürbisgefäße eingekratzt sind. Solche Muster treten häufig auf den ovalen Kürbisgefäßen der Karaya- und Kayapo-Indianer in der Form auf, daß die ganze Oberfläche durch eingeritzte Linien, die in der Längsrichtung um den ovalen Kürbis herumlaufen, zunächst in einzelne Felder eingeteilt wird, in welche dann die für die Kunst dieser Völkerstämme charakteristische plektogene Ornamentik eingefügt wird. Die Ritzkunst der Chaco-Stämme ist zurzeit schon zu sehr von europäischer Kultur beeinflußt, als daß sich irgendwelche für unsere Frage in Betracht kommenden Schlußfolgerungen aus der Beschaffenheit der auf ihren Kürbisgefäßen angebrachten Ornamentik ziehen ließe.

Wenn auch an sich bei der durch Malerei hervorgebrachten Ornamentik der freien Entfaltung künstlerischer Motive ein verhältnismäßig weiter Spielraum belassen ist, so machen sich doch bei den Völkern Südamerikas auch bei ihr zahlreiche Einflüsse geltend, die auf die Art ihrer Hervorbringung und die hierfür zur Verfügung stehenden Hilfsmittel zurückzuführen sind. Bemerkenswert sind in dieser Beziehung vor allem die zur rein mechanischen Herstellung der Muster bei Naturvölkern wie Kulturvölkern gebräuchlichen besonderen Hilfsmittel, die sowohl bei der Bemalung der Gebrauchsgegenstände als auch bei der Körperbemalung zur Anwendung kommen. Bedeutungsvoll für unsere Frage sind vor allem die verschiedenen Stempelformen zum Aufdrucken der Muster, zumal die in reinen Naturformen bestehenden Stempel wie die ein dem vierblättrigen Kleeblatt ähnliches Muster ergebende durchgeschnittene Fruchtkapsel des Uruku-Strauches sowie das Rückgratstück einer Schlange, durch welches auf mechanischem Wege ein in parallelen breiten Streifen bestehendes Muster hergestellt werden kann. Durch die aneinander gefügten Hälften durchgeschnittener Rohrabschnitte wird ein S-förmiges Muster, durch einen einfachen Rohrabschnitt runde Kreisfiguren und durch die Gelenkfläche kleiner Gelenkknöchen wieder ein anderes Muster erzeugt (vgl. Taf. 53 d, e, f). Daneben kommen dann aber auch bei den Naturvölkern aus Holz geschnitzte Stempel



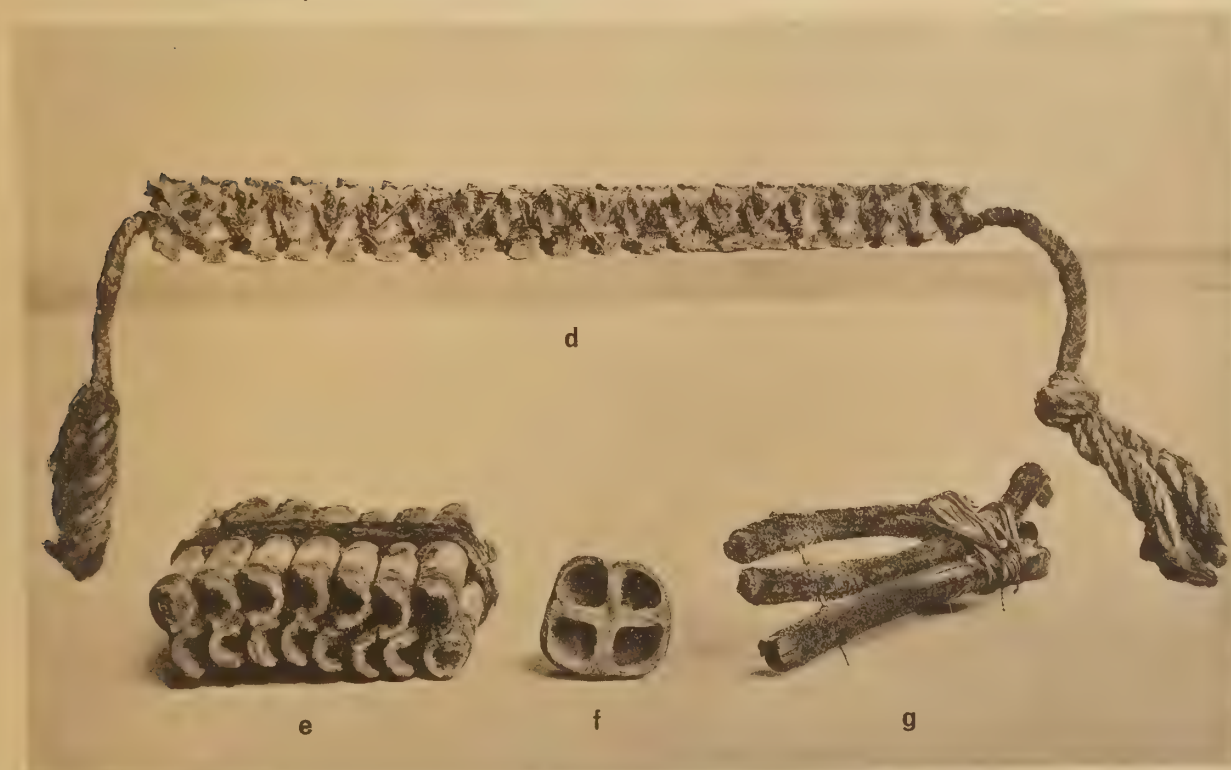
vor, so z. B. flache Holzstempel bei den Kadiueo (vgl. Taf. 53 c). Besonders wichtig für die Frage der Abhängigkeit der Ornamente von der mechanischen Art ihrer Herstellung sind auch die bei den Indianern im Rio-Negro-Gebiet und in Guayana vorkommenden Rollstempel, da bei ihnen durch Abrollen der mit einem eingeritzten geometrischen Muster versehenen Holzrolle beliebig lange Ornamentstreifen mit einem gleichmäßig fortlaufenden Linienornament hervorgerufen werden können (vgl. Taf. 53 a). In vollkommenerer Form sehen wir solche Rollstempel aus Ton im Kolumbianischen Kulturkreis wiederkehren (vgl. Taf. 53 b). Bei den alten Peruanern sind die kleinen aus Kürbisschale geschnitzten Stempel sowie die aus Metall hergestellten Schablonen bemerkenswert.

Abgesehen von diesen Hilfsmitteln zur rein mechanischen Herstellung von Mustern werden aber auch die aus freier Hand aufgetragenen Ornamente in hohem Maße durch die hierbei zur Verfügung stehenden Hilfsmittel beeinflusst. Als solche sind zunächst die Farbstoffe von Bedeutung, deren Zahl bei den südamerikanischen Naturvölkern im allgemeinen eine sehr beschränkte ist. So sind z. B. im Xingu-Quellgebiet wie bei den meisten Naturvölkern Südamerikas blaue und grüne Farbstoffe überhaupt nicht im Gebrauch. Die für die Malerei zur Verfügung stehenden Farben sind hier vielmehr ausschließlich das Weiß einer kreidigen Tonerde, das aus Holzkohle, Ruß oder auch aus der Beerenpulpa des Genipapo-Baumes gewonnene Schwarz und endlich das aus der Frucht des Uruku-Strauches gewonnene Uruku-Rot, ein Ziegelrot bis Orange, das mit dem gelben Saft eines bestimmten Baumes vermischt, von seiner reinroten Farbe viel verlieren kann. Überdies haben diese wenigen Farbstoffe große Mängel in bezug auf ihre Haltbarkeit aufzuweisen. Die nur mit Wasser angerührte weiße Tonerde löst sich sehr leicht wieder von den bemalten Gegenständen ab, so daß sie und mit ihr die weiße Färbung überhaupt bei der Bemalung der Gebrauchsgegenstände sehr zurücktritt und zur Körperbemalung überhaupt kaum benutzt wird. Das Uruku-Rot wiederum ist so lichtempfindlich, daß es schon nach kurzer Zeit zu einem unansehnlichen Braun ausbleicht, wie denn auch bisher niemals ein mit Uruku bemalter Gegenstand in seiner ursprünglich roten Färbung in unsere Museen gelangt ist. Als dauerhafte Farbe bleibt eigentlich nur das Schwarz übrig, das wohl schon aus diesem Grunde bei weitem die wichtigste Rolle bei der aufgemalten Ornamentik einnimmt.

Im Gegensatz zu den südamerikanischen Naturvölkern verfügten die alten Peruaner über einen sehr reichhaltigen Farbenschatz, der sich sowohl aus pflanzlichen als auch aus mineralischen Substanzen zusammensetzte, so daß ihnen von vornherein die Mittel zu den feinsten Farbentönungen zur Verfügung standen. Hierzu kommt dann auch noch der große Unterschied in der Vollkommenheit der zum Auftragen der Farben erforderlichen Instrumente. Während die alten Peruaner mit gut gearbeiteten Haar- und Borstenpinseln versehen waren, die ganz den bei uns gebräuchlichen Formen entsprachen, stehen den Naturvölkern nur kleinere Holzstäbchen, die bestenfalls an ihrem vorderen Ende mit einigen Pflanzenfasern umwickelt sind, zum Auftragen ihrer Farben zur Verfügung. Von anderen in der Malerei zur Anwendung kommen-



a. Rollstempel aus Holz. Tukano. Rio Negro-Gebiet.  
 b. Rollstempel aus Ton. Columbien.      c. Stempel aus Holz. Kadiueo.



d. Wirbel der Klapperschlange als Stempel benutzt. Kayapo.  
 e. Stempel aus Rohrstückchen. Kayapo.      f. Halbierte Fruchtschale als Stempel. Kayapo.  
 g. Dreiteiliges Malgerät aus Pflanzenstengeln. Tukano. Rio Negro-Gebiet.







a. Kleine Mandiokapresse. Serinam.

b. Tongefäß mit dem Geflechtmuster der Mandiokapresse als Ornament. Sinsi. Rio Negro-Gebiet.

c. Tonschale mit Geflechtmuster (siehe den Boden des daneben abgebildeten Korbes) Kana. Rio Negro-Gebiet.

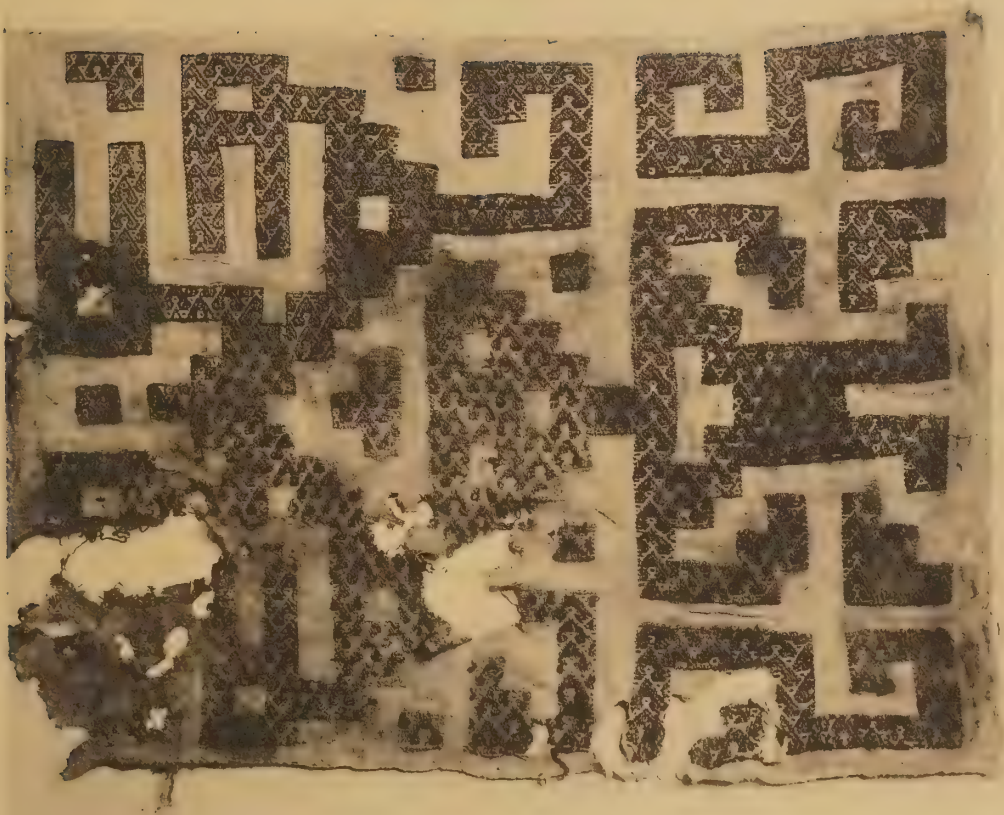
d. Korb. Kana. Rio Negro-Gebiet.







a u. b. Tongefäße mit geometrischer Ornamentik  
Ica (Peru)



c. Gewebe mit geometrisch-figürlichem Muster. Ica (Peru)





## DIE TECHNISCHEN VORAUSSETZUNGEN IN DER ORNAMENTIK

den Hilfsmitteln sei hier dann noch kurz die Verwendung von Buriti-Blattstengeln als Lineal bei der Maskenbemalung der Rio-Negro-Stämme erwähnt, sowie ein aus drei in bestimmten Abständen miteinander verbundenen Stäbchen bestehendes Instrument, mit welchem gleichzeitig drei parallele Musterstreifen gezogen werden können (vgl. Taf. 53 g).

In ähnlicher Weise, wie es im vorigen bei der Ritzkunst und der Malerei geschehen ist, ließe sich auch noch bei verschiedenen anderen bei der Herstellung von Ornamentierung zur Anwendung kommenden Techniken die durch diese letzteren verursachte Einwirkung auf die Art der Ornamente feststellen. So wären die namentlich bei der Ornamentierung der Kürbisgefäße häufig zur Anwendung kommende Brandmalerei, die Herstellung der geometrischen Muster auf den Metallgeräten der südamerikanischen Andenvölker, die Färberei, die zur nachträglichen Musterung von Geweben dienende Stickerei und dergleichen nach ähnlichen Gesichtspunkten zu untersuchen. Da aber auch hier wieder jegliche Vorarbeiten fehlen, muß ich mir ein weiteres Eingehen auf diese Materie vorläufig im Rahmen der vorliegenden Arbeit versagen.

### III. Die Einflüsse der aus gewissen Techniken, besonders der Flechtereie, heraus entstandenen Muster auf die Ornamentik.

Verstehen wir unter Kunst im weitesten Sinne ganz allgemein die Darstellung von Vorstellungen als Ausfluß menschlicher Gemütsbewegungen, so können hiernach die sich bei gewissen Geflechtsarten aus der Technik selbst ergebenden geometrischen Muster, soweit es sich bei ihnen um rein technische Leistungen und nicht um Darstellungen von Vorstellungen, die auf Gemütsbewegung beruhen, handelt, auch nicht ohne weiteres als Erzeugnisse der Kunst aufgefaßt werden. Die Stufenmuster, die Zickzacklinien, die Rhombenmuster mit dem Punkt, dem kleinen Kreuz oder dem ausgefüllten Viereck in der Mitte und vor allem auch der Mäander sind daher als solche ursprünglich überhaupt nicht als Kunsterzeugnisse, sondern als bloße Erscheinungsformen der Technik zur Entstehung gelangt. Erst durch die Wirkung, welche diese Muster nach ihrer Entstehung auf den Vorstellungskreis und damit zugleich auf die Gemütsbewegungen des Herstellers resp. des Beschauers ausüben, werden sie ihrerseits zu Darstellungsmotiven der Kunst, und erst, wenn sie als solche zur Darstellung gelangen, können sie als Kunstäußerungen im eigentlichen Sinne angesehen werden. Wir haben im vorigen Abschnitte gesehen, wie durch verschiedenartige dem künstlerischen Empfinden angepaßte Kombinationen der einzelnen in der Flechttechnik entstandenen Elemente neue Geflechtsmuster entstehen und wie man bei einer weiter gehenden Vervollkommnung dieser letzteren sogar zur Darstellung stilisierter Tier- und Menschenfiguren gelangen konnte. Alle diese schon im vorigen Abschnitte berührten Fragen sollen hier nicht weiter verfolgt werden. Es handelt sich an dieser Stelle für uns vielmehr darum, inwieweit und in welcher Form bei den Indianern Südamerikas diese einmal in das Gefühlsleben eingedrungenen Geflechtsmuster nun auch bei der von der Flechttechnik



an sich unabhängigen Ornamentierung Verwendung finden, sei es in der Ritzkunst, der Malerei, der Brandmalerei, der Weberei, Stickerei u. dgl.

Wenden wir uns zunächst der Frage zu, inwieweit die Ornamentik der südamerikanischen Indianer durch die Geflechtmuster beeinflusst ist, welche Verbreitung mithin bei diesen Völkerstämmen die plektogene Ornamentik genommen hat, so müssen wir hier wieder an die schon im vorigen erörterte Tatsache anknüpfen, daß die Verbreitung höher entwickelter Geflechtmuster in Südamerika an die Verbreitung einer ganz bestimmten Geflechtstechnik, die wir als Stufengeflecht bezeichnet haben, geknüpft ist. Die Voraussetzungen für die Entwicklung der plektogenen Ornamentik sind also von vornherein auf ganz bestimmte Gebiete Südamerikas resp. auf bestimmte Kulturepochen beschränkt, aber wo diese Voraussetzungen durch die Ausbildung der zur Musterbildung besonders geeigneten Geflechtstechnik gegeben sind, da ist der Einfluß dieser Geflechtmuster auf das künstlerische Empfinden ein so großer, daß die ganze Flächenornamentik überhaupt wie von ihr gebannt erscheint. Ein gutes Beispiel für diese Erscheinung liefert die Ornamentik der Indianer im Xingu-Quellgebiet. Bei diesen wird der ganze Vorstellungskreis so sehr von den geometrischen Geflechtmustern beherrscht, daß alle übrigen Vorstellungen, welche der Künstler zum Ausdruck bringen will, gewissermaßen in diese letzteren mehr oder weniger künstlich hineingepreßt werden. Tiermotive u. dgl. können daher stets nur in stark stilisierter Form zur Darstellung gelangen, gegen welche die freie naturalistische Darstellung figürlicher Motive nicht aufzukommen vermag.

Die Form, in welcher die Geflechtmuster in die übrige Ornamentik übernommen werden, kann im einzelnen eine sehr verschiedene sein, und es ist sowohl vom psychologischen als auch vom rein ethnologischen Standpunkte aus besonders interessant, die ganz verschiedene Art der Auffassung näher kennen zu lernen, in welcher die einzelnen Völkerstämme die an sich gleichartigen Geflechtmuster zur Darstellung bringen. Zunächst macht es einen großen Unterschied, ob das eigentliche Geflechtmuster als solches, also bezüglich des Stufengeflechtes die durch die in gleicher Richtung verlaufenden Geflechtmaschen gebildete Musterstreifung zur Darstellung gelangt oder die Struktur des betreffenden Geflechtes selbst. Während in den weitaus meisten Fällen das erstere der Fall ist, kommt es andererseits auch vor, daß die Maschenfolge des Geflechtes in rein naturalistischer Weise wiedergegeben ist. Ein gutes Beispiel hierzu gibt ein Vergleich der auf Taf. 54(a) wiedergegebenen Mandiokapresse mit dem Muster auf dem auf Taf. 54(b) wiedergegebenen Topfe aus dem Rio-Negro-Gebiet. Wir ersehen daraus, wie die Struktur einer ganz bestimmten Geflechtersart, die vornehmlich bei der Herstellung der elastischen Mandiokapressen, wie sie im Rio-Negro-Gebiet sowie in den Guayanas gebräuchlich sind, als Ornamentmotiv bei der Bemalung der Oberfläche einer Gefäßwand verwendet wurde, und ganz dasselbe Muster tritt häufig auch bei der Malerei auf der Sitzfläche der größeren und kleineren Sitzbänke aus dem Rio-Negro-Gebiet auf. Ein interessantes Licht auf die Auswahl der Darstellungsmotive bei der Malerei wirft auch die auf Taf. 54(c u. d) wiedergegebene Zusammenstellung des auf die Innenfläche einer

Tonschale aufgemalten Ornaments mit dem Boden eines Korbes, der einen im Rio-Negro-Gebiet neben dem Stufengeflecht sehr häufig auftretenden Korbtypus repräsentiert. Ein Vergleich beider Abbildungen läßt deutlich erkennen, daß wir es bei dem auf den ersten flüchtigen Blick hin einer Sonnendarstellung ähnelnden Muster im Innern der Schale mit nichts anderem zu tun haben als mit der schematischen Wiedergabe der typischen äußeren Erscheinungsform eines bestimmten Korbgeflechtes. Zunächst ist in der Mitte deutlich die den Ausgangspunkt des Korbgeflechtes bildende Kreuzung einer Anzahl von Geflechtstreifen, durch welche die runde Bodenfläche des Korbes ausgefüllt ist, zur Darstellung gebracht. Die letztere ist durch die sich innerhalb einer Kreislinie kreuzenden Linien gekennzeichnet, und in den von dieser Kreislinie ausgehenden gebogenen Strahlen sind deutlich die als Musterstreifung bei dem die Korbwand bildenden Geflecht auftretenden schrägen Streifen wieder zu erkennen. Bemerkenswert ist, daß in diesem Falle die Musterung des Korbes auf der Innenwand des Gefäßes genau an der dem Korbboden entsprechenden Stelle zur Darstellung gebracht ist. Ebenso wie in diesem Falle ein ganz bestimmter Teil der Musterung des Geflechtes als solcher als Darstellungsmotiv bei der aufgemalten Gefäßornamentik Verwendung gefunden hat, so werden auch andere durch ihre Musterung besonders in die Augen fallende Flächenteile der Geflechtsmuster als Ornamente an den entsprechenden Stellen der Tonschalen angebracht. So tritt denn auch das bei einem bestimmten Typus der in Fächerblattflechttechnik geflochtenen Körbe durch die Technik bedingte kreuzartige Bodenmuster mehrfach als Figur im Innern der Rio-Negro-Schalen auf.

Die im vorigen behandelten Fälle, in denen gewissermaßen das Geflecht als solches resp. gewisse durch ihre Musterung besonders markante Teile desselben in die Ornamentik überhaupt als Darstellungsmotive übernommen werden, sind bei den südamerikanischen Völkern keineswegs als die gewöhnliche Art ihrer Kunstäußerungen anzusehen. Eine viel weitere Verbreitung haben vielmehr bei ihnen solche Ornamentformen aufzuweisen, bei welchen die verschiedenen charakteristischen Eigenschaften der Geflechtsornamentik und zwar speziell der Ornamentierung des Fächerblattgeflechtes als solche übernommen werden, wie die Einteilung der Schmuckfläche nach Art der Geflechtstvierecke in einzelne rechteckige Felder, die Ausfüllung dieser Felder mit schräger, beim Quadrat diagonaler, Streifung, der stufenförmige Verlauf dieser Streifung, die besondere Musterbildung durch Aneinanderreihen der nach den beiden entgegengesetzten Richtungen gestreiften Rechtecksflächen, die an den Berührungspunkten der letzteren entstehenden kleinen Figuren (Kreuze, Punkte, ausgefüllte kleine Vierecke) u. dgl. m. Dadurch, daß bei der von der Geflechtsmusterung abgeleiteten Ornamentik keineswegs alle diese ihre Eigenschaften zugleich übernommen zu werden brauchen, vielmehr bald diese und bald jene als die maßgebenden Faktoren herangezogen werden, entsteht die große Mannigfaltigkeit innerhalb der plektogenen südamerikanischen Ornamentik. Zugleich aber auch kann darin, daß bei den verschiedenen Völkerstämmen Südamerikas von den einen diese und von den anderen jene Eigenschaften der Geflechts-



ornamentik als maßgebend erachtet werden, die Erklärung für die verschiedenen Stilrichtungen innerhalb der abgeleiteten Ornamente gefunden werden.

Ein wichtiger Unterschied in der Auffassung von dem Wesen der Musterung der Geflechtswierecke besteht vor allem darin, ob der stufenförmige Verlauf der in schräger Richtung das Geflechtswiereck durchlaufenden Musterstreifung Berücksichtigung findet oder nicht. Während das letztere bei den meisten Indianern des südamerikanischen Waldgebietes nicht der Fall ist, indem wie bei dem Mereschu-Muster im Xingu-Quellgebiet oder bei den Mäander-Mustern der Rio-Negro-Stämme die einzelnen Geflechtswierecke als Rechtecke mit einfach schräg verlaufender Linienstreifung aufgefaßt werden (vgl. Taf. 46 u. 47), tritt bei der entsprechenden Ornamentik der alten Peruaner, vor allem bei der hier für unsere Frage vornehmlich in Betracht kommenden Ica-Ornamentik (Taf. 55) das Geflechtswiereck in den bei weitem häufigeren Fällen als gewöhnlich quadratisches Rechteck auf, das von schrägen entweder von rechts nach links oder von links nach rechts verlaufenden Stufenreihen durchzogen wird. Infolge dieses wesentlichen Unterschiedes in der Art der Auffassung des Geflechtswierecks geben die Ica-Ornamente (vgl. Taf. 49 (c) und 55) die Musterung der Fächerblattflechte in viel realistischerer Weise wieder als diejenigen der Waldindianer. Wichtig für die Frage der Art der Entwicklung und Ausbreitung der plektogenen Ornamentik ist die hier nicht weiter zu behandelnde Tatsache, daß bei den an das Andengebiet angrenzenden und somit dem altperuanischen Kulturkreise näherstehenden Naturvölkern ebenso wie bei einzelnen Völkerstämmen des nördlicheren Chaco ebenfalls die Stufenform in der Streifung der rechteckigen Ornamentflächen mehr in den Vordergrund tritt.

Von besonderem Interesse ist ferner die verschiedene Art, in welcher die durch die einzelnen Geflechtswierecke hervorgebrachte Rechteckeinteilung der Gesamtfläche bei der abgeleiteten Ornamentik zum Ausdruck kommt. Da es für einen jeden, der sich mit Geflechtsmustern beschäftigt hat, nicht schwer ist, sein Auge bei der Betrachtung solcher Muster jederzeit auf die Gliederung der Gesamtfläche in die in verschiedener Richtung gestreiften Rechtecke einzustellen, so kann es nicht wundernehmen, daß diese Rechteckeinteilung der Stufengeflechtsmuster dem Indianer, welcher alltäglich diese Muster vor Augen hat und beim Flechten derselben Gelegenheit hat, die einzelnen Geflechtswierecke, aus denen sich das Muster zusammensetzt, nacheinander entstehen zu sehen, als eine wichtige Eigenschaft vor Augen steht. Er sieht diese einzelnen in schräger Richtung gestreiften Geflechtswierecke ohne weiteres aus der Musterung heraus und bringt sie dementsprechend auch vielfach bei seiner abgeleiteten Ornamentik durch besondere Abgrenzungslinien zur Darstellung. So sehen wir auf dem auf Taf. 47 wiedergegebenen Ornament der Indianer des Xingu-Quellgebiets die Grenzlinien der einzelnen Geflechtswierecke deutlich zum Ausdruck gebracht, indem zunächst die ganze Schmuckfläche durch sich kreuzende Linien in solche Rechtecke eingeteilt ist. Auch auf den altperuanischen Gefäßen aus der Gegend von Ica sehen wir diese Abgrenzungslinien der einzelnen Geflechtswierecke wiederkehren (vgl. Taf. 55 a und b), wobei dann auch durch

die verschiedenartigen Kombinationen zwischen diesen Abgrenzungslinien und den Stufenlinien des Geflechtvierecks ganz besondere neue Muster, wie die auf Taf. 55 (a) wiedergegebene svasticaartige Figur entstehen können.

Von Bedeutung ist weiterhin die verschiedene Art, in welcher die an der Berührungsstelle der einzelnen Geflechtvierecke auftretenden besonderen Figuren bei der abgeleiteten Ornamentik zum Ausdruck gebracht werden. Einen großen Unterschied muß es hierbei natürlich von vornherein ausmachen, ob die Musterstreifung wie zumeist bei den Waldindianern durch einfache ungebrochene Linien oder aber in realistischer Weise durch Stufenlinien wiedergegeben wird, da im ersteren Falle die gerade auf der Stufenform dieser Linien beruhende Verschiedenheit der in den Berührungspunkten der vier in einem Punkte zusammentreffenden Geflechtvierecke auftretenden Figuren, des kleinen Kreuzes, des Punktes und des ausgefüllten kleinen Vierecks in Fortfall kommt. So sind bei den Indianern im Xingu-Quellgebiet die bei ihren Geflechten in der Mitte des Rhombenmusters auftretenden besonderen Figuren in der durch Bemalung hervorgerufenen plektogenen Ornamentik gewöhnlich alle in der gleichen Weise aufgefaßt und zur Darstellung gebracht, nämlich als ovale oder rechteckige Fläche, die in der Weise in die innerste Rhombenfigur eingezeichnet ist, daß durch ihre Umrißlinien die vier Ecken von dieser Rhombenfigur abgeteilt werden. Füllt man dann, wie es bei der gewöhnlich mit schwarzer Farbe ausgeführten Malerei üblich ist, diese abgeteilten Ecken schwarz aus, so entsteht das für die Ornamentik im Xingu-Quellgebiet so typische sog. Mereschu-Muster, für welches eben diese Rhombenfiguren mit den schwarz ausgefüllten Ecken das Hauptcharakteristikum sind.

Ein wesentlicher Unterschied in der Art der abgeleiteten Ornamentik kann ferner insofern bestehen, als in ihr einmal die Geflechtvierecke durch nur in der bei den eigentlichen Geflechtsmustern vorkommenden Zusammenstellung übernommen werden, also in der Form, daß durch die aneinander stoßenden Geflechtvierecke die im vorigen Abschnitte näher beschriebenen Zickzackmuster, Rautenmuster, kreuzartigen Muster oder die Mäandermuster entstehen, das andere Mal aber nur das einzelne Geflechtviereck als solches mit seinen ornamentalen Eigenschaften als selbständiges Darstellungsmotiv erscheint. Es kommen also in diesem letzteren Falle nicht mehr die Geflechtsmuster als solche zur Darstellung, sondern vielmehr alle die Muster, welche sich aus den verschiedenen Erscheinungsmöglichkeiten der Geflechtvierecke überhaupt zusammensetzen lassen, ohne Rücksicht darauf, ob diese Zusammensetzungen tatsächlich in der Flechterei ihr Vorbild haben oder überhaupt bei dieser möglich sind. Es kommen auf diese Weise wieder ganz neue auf den Geflechten selbst nicht vorkommende Muster zur Entstehung, wie sie in großer Mannigfaltigkeit z. B. auf den aus der Gegend von Ica stammenden altperuanischen Gefäßen auftreten.

In meiner Arbeit: „Altperuanische Ornamentik“ im Archiv für Anthropologie, Neue Folge Bd. VII Heft 1 habe ich an der Hand der Ornamentik auf den Ica-Gefäßen und Ica-Geweben gezeigt, wie dann weiter gewisse Elemente



der Flechtmuster durch willkürliche, der Vorstellung angepaßte Veränderungen zur Darstellung von Tierköpfen und zwar vor allem von Vogelköpfen benutzt werden. Auf den Ica-Geweben kommen auch ganze Tier- und Menschenfiguren vor, die ausschließlich auf der bloßen Kombination der in bestimmter Weise abgeänderten Geflechtstvierecke beruhen. Die ganzen Figuren sind in solchen Fällen aus einzelnen Geflechtstvierecken zusammengesetzt, deren Stufen, Punkte, Kreuze und sonstigen Erscheinungsformen die einzelnen Elemente der figürlichen Darstellung abgeben (vgl. Taf. 55 c).

Wenn ich mit diesem kurzen Hinweis auf die Zusammenhänge zwischen den naturalistischen und plektogenen Darstellungsmotiven meine Ausführungen über die technischen Voraussetzungen in der Ornamentik der Eingeborenen Südamerikas zum Abschluß bringe, so bin ich mir sehr wohl bewußt, dies Thema keineswegs auch nur annähernd erschöpfend behandelt zu haben. Es konnte sich vorläufig nur darum handeln, die Hauptgesichtspunkte auf diesem die Ethnologie und Kunstwissenschaft gemeinsam angehenden Gebiete hervorzuheben. Zur endgültigen Bearbeitung der hier in Frage stehenden Probleme sind noch zahlreiche ethnologische Einzeluntersuchungen als Vorarbeit erforderlich. Vor allem wird es sich zunächst darum handeln müssen, die diesbezüglichen Untersuchungen, mit welchen ich in bezug auf die Völker Südamerikas den Anfang gemacht habe, auch auf die Völker anderer Erdteile auszudehnen. Ebenso wie die technischen Voraussetzungen wird man dann auch die sozialen und die durch die geistige Kultur gegebenen Voraussetzungen in der Ornamentik der einzelnen Völker der Erde zu untersuchen haben. Erst wenn auf diesem Wege an der Hand feststehender ethnologischer Tatsachen eine feste Grundlage geschaffen ist, können wir meines Erachtens der Lösung der vielumstrittenen Frage nach dem Wesen der Ornamentik und ihrem Entwicklungsgange im Laufe der Menschheitsgeschichte näher kommen.

*MITTEILUNGEN*  
*COMMUNICATIONS*  
*COMUNICACIONES*  
*COMUNICAZIONI*





## MITTEILUNGEN

ALFRED GÖTZE.

Professor Dr. Alfred Götze feierte am 1. Juni 1925 seinen 60. Geburtstag. Götze hat um die deutsche prähistorische Forschung große Verdienste. Seine ersten Arbeiten galten Thüringen, die späteren Brandenburg, auch in Troja hat er erfolgreich gegraben. Seine Bedeutung für die prähistorische Kunstforschung ist durch seine wertvollen Arbeiten zur Kunst der Völkerwanderungszeit gegeben. Es sind vor allem die Bücher: „Germanische Funde aus der Völkerwanderungszeit I, Gotische Schnallen, 1907“ und „II. Die althüringischen Funde von Weimar, 1912“ (Verlag Wasmuth), die die Forschung wesentlich bereichert haben, ist es doch Götze gewesen, der zum erstenmal exakt und einwandfrei die gotischen Funde von den langobardischen zu trennen vermochte. — Seine Kollegen, Freunde und Schüler gaben unter der Führung von Hugo Mötefindt eine Festschrift aus Anlaß seines 60. Geburtstages heraus „Studien zur vorgeschichtlichen Archäologie“ (Leipzig, Verlag Kabitzsch).

H. K.

### DAS STAATL. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE IN BERLIN.

Seit kurzer Zeit kann Berlin eines der best aufgestellten Museen des Kontinents sein eigen nennen. Das Museum für Völkerkunde, seit Jahren nur noch ein Magazin, erhielt in Prof. Dr. Schachtzabel einen Umzugskommissar und ist einer so gründlichen Neuordnung unterzogen worden, daß fast ein neues Museum entstanden ist, ein Museum, dessen Ziele und Aufgaben ganz anders gesteckt sind, als bisher.

Die ethnologische Forschung steht heute an einem Wendepunkt. Nach Überwindung der ersten, hauptsächlich spekulativen Epoche der Ethnologie begann als notwendige Reaktion dagegen die Sammlung des Materials. In dieser Epoche ist das Museum geworden und gewachsen. Der Gedanke der Häufung und Aufspeicherung des durch die europäische Kulturbeeinflussung zum Aussterben verurteilten ethnologischen Materials stand in ihm so sehr im Vordergrund, daß irgendein führender Gedanke, irgendein leitender Gesichtspunkt, irgendein geistiges tragendes Element in diesem Museum nicht mehr zu spüren sein konnte. Vor einer Fülle der einzelnen Materialien hatte das Museum notwendig sein Zentrum verloren. Der Besucher hatte den Eindruck des mit „Urväterhausrat vollgestopften“ Raumes, in den die Sonne des Tages nicht scheinen konnte, eines Raumes, der wegen der Fülle der zusammengepferchten und übereinandergelegten Dinge im Grunde sinnlos und zwecklos war.

An dieser Stelle hat die Umänderung eingesetzt. Es kam darauf an, ein einheitliches Gebilde zu schaffen, dessen Sinn in der Klarheit des Aufbaues, in der Übersichtlichkeit der Zusammenstellung und in der Wertung des ästhetischen Momentes dem gesamten völkerkundlichen Material, vor allem aber den Kunstwerken gegenüber, liegt.

Zuerst einmal — und das war eines der wichtigsten Momente — wurden die geschmacklosen großen Räume des Museums baulich vollkommen umgeändert. Die Wellblechdecke, die alle Räume so häßlich gemacht hatte, wurde beseitigt, fast überall wurde die Decke niedriger genommen, kleine Räume abgetrennt, günstige Lichtverhältnisse geschaffen, Lichtquellen zugebaut, andere aufgebrochen, auch polygonale Räume gebildet, in denen an den verschiedenen Seiten Kunstwerke gleichmäßig ruhig und unbeeinflusst zur Geltung kommen können. Viele Räume wurden nach den vorhandenen großen Kunstwerken gebaut, ferner überall ein neutraler, dabei doch nicht farb- und freudloser Wandton gewählt. Das System der großen Schränke konnte nicht aufgegeben werden, aber sie wurden in die Wände eingelassen, so daß die Gegenstände jetzt wie in die Wand eingestellt erscheinen, ein Moment, das psychologisch sehr stark beruhigend wirkt und außerdem noch den ästhetischen Vorteil größerer Klarheit und Schönheit hat.

Vor allem aber kam es darauf an, die Überladenheit zu beseitigen. Das Museum soll nicht mehr nur eine wissenschaftliche Sammlung, sondern zuerst eine Schausammlung für das Publikum sein und dabei wieder — und das ist ein außerordentlich wertvolles Moment — ist auf die Aufstellung der Kunstwerke besonderer Wert gelegt worden. Aus wenigen, guten, ausgewählten Stücken soll so die Kunst eines Gebietes oder einer Völkergruppe deutlich werden, ebenso auch die materielle und die geistige Kultur. Alle hauptsächlich für die wissenschaftliche Forschung wichtigen Stücke sind in eine besondere Studien-



sammlung nach Dahlem gebracht worden. Die Epoche des Museums als Stapelraum und als Raritätenkabinett hat damit aufgehört, die neue Epoche des Museums als eines ästhetisch-wertvollen Instituts ist eingeleitet.

Das Museum ist am 100. Geburtstage seines Gründers, am 26. Juni 1926, wiedereröffnet worden.

H. K.

### DAS MÄHRISCHE LANDESMUSEUM IN BRÜNN UND DIE MÄHRISCHEN NEUFUNDE.

Mit 5 Originalaufnahmen auf Taf. 56 und 57.

Die Abteilung des Diluviums am Mährischen Landesmuseum in Brünn (Moravské Zemské Museum, Brno) hat in der letzten Zeit einen sehr starken Aufstieg genommen, einen Aufstieg, der ausschließlich der Initiative und der Organisationsfähigkeit des Leiters einiger Abteilungen des Museums, Universitätsprofessor Dr. Karl Absolon in Brünn, zu verdanken ist. Schon seit langem sind die reichen paläolithischen Stationen Mährens bekannt, in den letzten Jahren ist aber durch Professor Absolon eine solche Reihe neuer Stationen erschlossen, und neue Grabungen in alten, scheinbar ausgebeuteten Stationen ausgeführt worden, daß Mähren heute zu den wichtigsten Fundstellen paläolithischer Kulturen neben Frankreich und Spanien gezählt werden muß. Fast alle paläolithischen Sammlungen Mährens, die sich in Privathänden befanden, sind angekauft und der Sammlung einverleibt worden. Das Mährische Landesmuseum in Brünn beginnt so, aus einem Lokalmuseum zu einer Stätte europäischer Berühmtheit zu werden und Professor Absolon hat dem Rechnung getragen, indem er mit der Neuauftellung der paläolithischen und paläontologischen Abteilung (Diluvium) begonnen hat. Ich hatte im März dieses Jahres, 1926, Gelegenheit, die Neuauftellung zu besichtigen und die vielen neuen Funde, die das Museum so wichtig und wertvoll machen, zu studieren. Ich möchte an dieser Stelle Herrn Professor Absolon danken für sein Entgegenkommen und für die Liebenswürdigkeit, mit der er mir alle Funde zeigte. Noch ist der größte Teil der Sammlung nicht für das Publikum zugänglich, noch ist fast alles in Schubladen aufbewahrt, und nur durch die Leitung selbst kann man Einblick gewinnen in alle die unschätzbaren und fast unübersehbaren Werte.

Die Station, die bisher am besten aufgestellt ist, ist Předmost. Předmost ist eine der ältesten und auch größten Stationen Europas. Schon 1571 ist durch einen böhmischen Schriftsteller, Blahoslav, auf sie aufmerksam gemacht worden. Man glaubte damals die Knochen von „Riesen“ gefunden zu haben, erst später erkannte man, daß es Mammutknochen waren. Wankel<sup>1)</sup> war es, der Boucher de Perthes und Lartet des Ostens, wie ihn Breuil<sup>2)</sup> nennt, der in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Předmost wissenschaftlich entdeckte und die große Bedeutung des Fundplatzes erkannte, ihm folgten Maška<sup>3)</sup> und Kříž<sup>4)</sup>. Aus Předmost stammt die bekannte Mammutskulptur, die Maška, Obermaier und Breuil<sup>5)</sup> veröffentlichten, und neben anderen ornamentierten Knochengegenständen die Zeichnung einer stilisierten Frau<sup>6)</sup>. Dann lag die Station durch 27 Jahre still, wissenschaftliche Grabungen fanden nicht statt, bis das Landesmuseum<sup>7)</sup> wieder mit neuer Energie einsetzte, und neue, zahllose Funde zutage förderte. Die Menge der in Předmost gefundenen Werkzeuge dürfte 50000 Stück übersteigen. Das Problem dieser Kultur ist noch immer nicht restlos geklärt. Předmost wurde wegen der Lorbeerblattspitzen früher zumeist als Solutréen gedeutet — es überwiegt bei weitem aber die Mittel-Aurignacien-Industrie, zu der auch Typen des Spät-Aurignacien treten, wie etwa reine La Gravette- und auch sogar noch Font.

<sup>1)</sup> H. Wankel, Časopis, Olmütz 1884, S. 94. — Ders., Die prähistorische Jagd in Mähren, 1886, S. 103.

<sup>2)</sup> L'Anthropologie 1924, S. 516.

<sup>3)</sup> K. Maška, Der diluviale Mensch in Mähren. Neutitschein 1886, S. 90.

<sup>4)</sup> Martin Kříž, Beiträge zur Kenntnis der Quartärzeit in Mähren. Steinitz 1903, S. 236.

<sup>5)</sup> Maška, Obermaier, Breuil, La statuette de Mammoth de Předmost. L'Anthropologie 1912, S. 273—285.

<sup>6)</sup> H. Obermaier, Der Mensch der Vorzeit. Berlin 1912, S. 300.

<sup>7)</sup> K. Absolon, in Klaatsch-Heilbronn, Der Werdegang der Menschheit und die Entstehung der Kultur. Berlin 1920, S. 357—373.

Robert-Spitzen. Auch die Aurignacien-Kerbspitze (*pointe à cran aurignacienne*) kommt vor. Auffällig ist nur — und damit unterscheidet sich Předmost von den westlichen Fundplätzen — das Eindringen von Proto-Solutrénformen in die Kultur des Aurignacien. Es liegt hier eine sehr interessante Kulturmischung vor, die mir nicht sonderbar erscheint, sowie man mit Hillebrand die Entstehung des Solutrén im Osten, in Ungarn annimmt. Es stoßen an dieser Stelle zwei Kulturen zusammen, von denen das Aurignacien offensichtlich die West-Ost-Bewegung und das Solutrén die Ost-West-Bewegung hat. Eigentümlich sind die etwa 30 geglätteten Mammutrippen, von denen Dr. Absolon annimmt, daß sie als Löffel gedient hätten, Breuil hält sie für Schneeschaukeln (*L'Anthropologie* 1924, S. 542), dann die Lassokugeln, ein gabelartiges Gerät aus Elfenbein, und vor allem eine diskusähnliche durchbohrte Steinscheibe, die nur als Keulenkopf gedient haben kann. Solche Scheiben kommen auch aus dem Neolithikum vor, sie sind in ganz gleicher Form im nördlichen Neuguinea, vor allem im Astrolabe-Gebirge in Gebrauch, mehrere Stücke befinden sich im Völker-Museum in Frankfurt a. M. Weiter fanden sich durchlöchernte Knochen, die nur Schäftungen für Knochen- oder Steinäxte darstellen können. Das Auftreten dieser Schäftungen ist auch für die prähistorische Kunstforschung von Wichtigkeit, hatte doch Flamand<sup>1)</sup> das Alter der nordafrikanischen Felszeichnungen als neolithisch dadurch zu erweisen gesucht, daß er immer wieder auf die Felszeichnung von Ksar-Amar hinwies, auf der ein Mann dargestellt ist, der einen Gegenstand in der Hand hält, ähnlich einem geschäfteten Beil. Dadurch, daß solche Schäftungen für das Paläolithikum direkt nachgewiesen werden können, fällt die Beweisführung Flamands zusammen; die Bilder können so unbedenklich dem Paläolithikum zugewiesen werden, wohin sie stilistisch auch gehören. Aus der neuesten Grabungsperiode (Koll. Telička im Landesmuseum) stammt auch ein aus einem Mammutfemur geschnittenes menschliches Gesicht (Abb. 1, Taf. 57), dessen Abbildung hier zum erstenmal in wissenschaftlicher Publikation erfolgt. Die Augen sind herausgebohrt, ebenso die Nase und die geschwungenen Lippen.

Eine der schönsten Überraschungen bot die altbekannte Höhlenstation Pekárna (Kostelk) bei Brünn. Wankel<sup>2)</sup> hatte in den achtziger Jahren hier gegraben, ebenfalls Szombathy, namentlich Kříž<sup>3)</sup> und andere hatten mehrfach über die Station berichtet. Jetzt hat Absolon mit Cížek eine systematische auf einige Jahre berechnete Neuerforschung der ganzen Höhle in Angriff genommen, welche sofort zu überraschenden Erfolgen geführt hat. Die in zwei Sommermonaten und einem Herbstmonat 1925 geleisteten Arbeiten brachten einerseits den Beweis der Existenz noch ungestörter Schichtenfolgen, wodurch es ermöglicht sein wird, die wahre Stratigraphie dieser historisch wichtigen Station klarzulegen, andererseits mehrere Hundert steinerner und knöcherner Artefakte, darunter auch den prachtvollsten bisher in Mähren gefundenen Kommandostab. Dieser trägt die schöne Zeichnung eines Pferdes mit mehreren Pfeilen im Stile des Magdalénien, sehr sauber ausgeführt. Die Zeichnung unterscheidet sich in nichts von den Zeichnungen ähnlicher Art aus Frankreich. In Pekárna unterschied Kříž nur drei verschiedene Straten; es finden sich aber Werkzeuge vom Typus des Acheuléen bis zum Magdalénien und Neolithikum. Das Magdalénien ist mit typischen Knochenwerkzeugen gut vertreten. Seit langem bekannt sind zwei andere gravierte Knochenstücke aus Pekárna, die Kříž<sup>4)</sup> und in letzter Zeit Breuil<sup>5)</sup> und Absolon abbildeten. Kříž hielt die Stücke für Darstellungen von Fischen, Breuil und Absolon haben gleichzeitig darauf hingewiesen, daß sich an beide Stücke ein drittes graviertes Stück anschließt, so daß das Ganze ein zerbrochenes Knochenmesser darstellt, das aus einem Pferdekiefer geschnitten ist. Die Zeichnung ist nun erkennbar als ein Tierkopf im Profil gesehen, sehr ornamental gezeichnet im Stile eines späten Magdalénien.

Einen weiteren interessanten Neufund brachte die Lößstation Ondratice (Ondratitz), zwischen

<sup>1)</sup> G. B. M. Flamand, *Les pierres écrites*. Paris 1921, S. 386—390.

<sup>2)</sup> H. Wankel, *Bilder aus der mährischen Schweiz*, 1882. — F. A. Krasser, *Mitt. Anthr. Ges. Wien* 1881, S. 98—99.

<sup>3)</sup> Kříž, *Beiträge zur Kenntnis der Quartärzeit in Mähren*, 1903, S. 363 f. — Ferner ders., *L'Epoque quaternaire en Moravie*. *L'Anthropologie* 1899, S. 257—280.

<sup>4)</sup> *L'Anthropologie* 1899, S. 278 und 279.

<sup>5)</sup> *L'Anthropologie* 1925, S. 277.



## MITTEILUNGEN

Brünn und Olmütz gelegen. Bayer<sup>1)</sup> als erster verwies die Station in das Aurignacien, Obermaier und Maška<sup>2)</sup> in das Solutrén. Breuil<sup>3)</sup>, der sich zuletzt mit der Station beschäftigte, sagte, daß die große Mehrzahl der Funde den Typus des Übergangs vom Moustérium zum Früh-Aurignacien zeige, daß aber unter der Fülle der Objekte etwa auch ein Dutzend Lorbeerblattspitzen vorkommen. Neuerdings ist Bayer von seiner Ansicht zurückgekommen und ebenfalls für eine Zuweisung ins Solutrén eingetreten<sup>4)</sup>. Nach meinem Dafürhalten haben wir in Ondratice eine Kultur der gleichen Konsistenz wie Předměst, so daß also alle geäußerten Ansichten die Wahrheit in sich tragen. Es handelt sich um eine ausgebreitete Kultur des Aurignacien. In diese Kultur stößt wieder die Solutrén-Kultur mit Lorbeerblattspitzen hinein, die sich, wie man aus ungarischen Funden schließen kann, anscheinend aus dem Moustérium direkt entwickelt. „Nous sommes dans une région de contact entre des peuplades différentes“<sup>5)</sup> sagt Breuil, eine Tatsache, die die Frage der paläolithischen Kulturen des Ostens kompliziert, aber nur um so interessanter macht<sup>6)</sup>.

In Ondratice hat nun Absolon seit dem Jahr 1924 die Sammeltätigkeit sehr gesteigert, so daß sich in den letzten zwei Jahren die Ondratice-Sammlung des Landesmuseums mehr als verzehnfachen konnte und nun an 90% des gesamten bisher in Ondratice gehobenen Materiales enthält. Aus den Mengen dieses neuen Materiales schließt Absolon, daß sich in Ondratice eine untere Moustérienschicht und eine höhere Aurignacienschicht befindet, was die für 1926 vorbereiteten Grabungen entscheiden sollen. In diesem Material fällt auf ein Nucleus, der der größte bisher bekannte Nucleus ist. Er ist 1 m lang und 60 cm breit und wiegt 54 kg.

Eine weitere paläolithische Station Mährens, die bei weitem am meisten Überraschungen brachte, ist Unter-Wisternitz (Vistonice) in Südmähren. Dieser Fundplatz und seine Umgebung waren seiner Knochenmengen halber seit Jahren bekannt. Im Jahre 1924 wurden von mehreren Sammlern Steinwerkzeuge und Mammutknochen vom Boden aufgehoben. Sie brachte zuerst die kleine Skulptur eines Mammutkalbes, über die Bayer<sup>7)</sup> berichtete, bald aber, nachdem erst das Landesmuseum planmäßig größere Grabungen unternommen hatte, zeigte es sich, daß immer neue Kunstwerke zutage kamen, und daß die Station zu den bedeutendsten Fundstellen der Welt gehört. Das Terrain ist viele Hunderte Quadratmeter groß, die Grabungen werden streng wissenschaftlich Quadratmeter nach Quadratmeter durchgeführt. Dr. Absolon hat im Jahre 1924 ein mächtiges Magma vom Mammutknochen freigelegt, das in situ präpariert und in das Mährische Landesmuseum gebracht worden ist, wo es zur Ausstellung gelangte. Ein zweites auf einer Fläche von 43 qm wurde im Jahre 1925 freigelegt und auf dieselbe Weise konserviert. Eine unübersehbare Menge von Artefakten ist auch hier gefunden worden, es handelt sich um ein Aurignacien, das bisher noch nicht mit Lorbeerblattspitzen aufgetreten ist. Dadurch unterscheidet sich Unter-Wisternitz von Předměst und Ondratice. Dafür kommen aber hier große Keulen vor, die diese östlichen Kulturen so eigentümlich machen. Es ist jetzt Dr. Absolon gelungen, eine riesige Keule aus Mammutknochen aus dem Boden zu heben und die fast zerfallende Masse so zu konservieren, daß sie steinhart geworden ist. Das Interessanteste aber sind die Skulpturen, die Unter-Wisternitz gebracht hat. Schon im vorigen Bande des „IPEK“ konnte über die Neuentdeckungen berichtet werden<sup>8)</sup>, jetzt, nach eigener Anschauung, kann ich Genaueres mitteilen. Dr. Absolon wird in Kürze selbst über die neugefundenen Skulpturen handeln.

<sup>1)</sup> J. Bayer, Jahrbuch für Altertumskunde. Wien 1909, S. 155.

<sup>2)</sup> Charles Maška et Hugo Obermaier, La station solutréenne de Ondratitz (Moravie). L'Anthropologie 1924, S. 403—412.

<sup>3)</sup> H. Breuil, L'Anthropologie 1924, S. 546—548.

<sup>4)</sup> J. Bayer, Die ältere Steinzeit in den Sudetenländern 1925.

<sup>5)</sup> Ders., l. c. S. 458.

<sup>6)</sup> Vgl. zu Ondratice auch Bayer, Neue paläolithische Funde in mährischen Höhlen. Die Eiszeit 1924 (S. 167 und 168), S. 168 Anm.

<sup>7)</sup> J. Bayer, Eine Mammutjägerstation im Löß bei Pollau in Südmähren. Die Eiszeit 1924. S. 81—88.

<sup>8)</sup> IPEK 1925, S. 286.



Fig. 1. Štěpánovice, neolithische Skulptur. Nat. Gr.



Fig. 2 Boskovštyn,  
neolithische Skulptur.  
Nat. Gr.



Fig. 4. Boskovštyn.  
Nat. Gr.



Fig. 2. Jaroměřice,  
neolithische Skulptur. Nat. Gr.





## MITTEILUNGEN

Die interessanteste Skulptur ist die „Venus von Wisternitz“. Sie entspricht stilistisch genau den vielen bekannten Aurignacien-Statuetten, sie ist ähnlich der Frau von Lespugue und Mentone, Willendorf und Kostienki. Der Kopf ist wieder ganz leicht angedeutet, aber — und das ist eine Neuigkeit — die Augen sind betont, vier Löcher auf dem Scheitel sind noch undeutbar. Wieder sind die Brüste stark herausgearbeitet, die anatomischen Formen sind hier aber sorgsamer beachtet, auf der Rückseite sind die Rippen genau erkennbar.

Unter den übrigen Skulpturen ist besonders schön der Kopf eines Pferdes, die Statuette eine kleinen Bären, dann ein Bärenköpfchen und ein Fuchsköpfchen. Die Grabung von Unter-Wisternitz, die noch längst nicht abgeschlossen ist, wird sicherlich noch manches andere Kunstwerk bringen. Zusammenfassend ist von all diesen Skulpturen zu sagen, daß sie sich stilistisch durchaus an den franko-kantabrischen Stil anschließen, so daß man heute nicht mehr von einer „geometrischen Kunstprovinz“<sup>1)</sup> im Osten Europas sprechen kann. Das für die prähistorische Kunstforschung Wichtige ist die Erkenntnis, daß der franko-kantabrische Kunstkreis von den Pyrenäen bis nach Mähren und Rußland (Kostienki, vgl. IPEK 1925 Taf. 76) als eine homogene, geschlossene Einheit hinüberreicht.

Im ganzen sind im mährischen Landesmuseum bis heute ca. 70 paläolithische Stationen aus Mähren vertreten.

Aber das Museum ist nicht nur an Kunstwerken des Paläolithikums reich, fast noch stärker vertreten ist die Kunst des Neolithikums und der Bronzezeit in der prähistorischen Abteilung, welche von dem bekannten mährischen Prähistoriker Červinka geleitet wird. Die figurale Kunst dieser Epochen übertrifft hier an Fülle alle anderen Museen Europas, auch nicht Wien hat eine solche Menge neolithischer und bronzezeitlicher Skulpturen. Und alle diese Figuren, namentlich aus der großen Sammlung Palliardi stammend, sind noch unveröffentlicht. Ich habe an 200 Skulpturen gezählt, von denen allerdings ein großer Teil nur in Bruchstücken erhalten ist. Besonders häufig ist die Darstellung der weiblichen Gestalt, sie ist so häufig, daß man annehmen möchte, die Kultur der Bandkeramiker knüpfte an die paläolithischen Kulturen an. Oft sind diese weiblichen Statuetten des Neolithikums in ihrer Formgebung kaum zu scheiden von denen des Paläolithikums, sie haben in vielen Fällen dieselbe Körperfülle, dieselbe Herausarbeitung der Geschlechtsmerkmale.

Aus Střelice stammt eine solche gut erhaltene Venus mit schlankem Oberkörper und ausgesprochener Steatopygie (15 cm hoch), Bruchstücke von vielen anderen weiblichen Statuetten wurden hier — einer Grabung Palliardi — gefunden.

Jaroměřice bringt wiederum fünf weibliche Statuetten (Fig. 2 Taf. 56) und etwa 30 Köpfe, zum Teil sehr sorgfältig gearbeitet. Aus Boskovštýn stammen auch wieder Frauen-Statuetten (Fig. 3 Taf. 56), daneben auch drei aus Ton geformte Vogelfiguren (Fig. 4 Taf. 56).

Eine sehr interessante Figur bringt Štěpánovice, eine Gestalt mit großen, in Adorantenstellung erhobenen Händen, eine Stellung, die an die schwedischen Felszeichnungen mit ihren häufigen Darstellungen des Gottes mit den großen Händen gemahnt. Durch das Entgegenkommen Dr. Absolons habe ich die Gelegenheit, diese sowie auch die vorher genannten Figuren zum ersten Mal zu veröffentlichen (Abb. 1 Taf. 56). Eine andere, sehr charakteristische Frauenfigur, ebenfalls aus dieser Station stammend, ist leider nur ein Bruchstück, der Kopf fehlt. Tierfiguren kommen vor in Hradisko, aus Obřany stammt ein Pferd mit Mähne usw.

Es ist sehr zu bedauern, daß diese vielen Kunstwerke unveröffentlicht in einem Museum liegen und so der wissenschaftlichen Arbeit entgehen. Hoffentlich finden Dr. Absolon, Červinka oder ihre Mitarbeiter bald Zeit, neben der reichen Ausgrabungs- und Aufstellungsarbeit, neben der so wichtigen Arbeit am Paläolithikum Mährens, auch die Fülle der neolithischen und bronzezeitlichen Skulpturen zu bearbeiten. Über den Fortgang der weiteren Grabung und Aufstellungsarbeiten in Mähren wird regelmäßig weiterhin berichtet werden.

HERBERT KÜHN.

<sup>1)</sup> Menghin in Hoernes-Menghin, Urgeschichte der bildenden Kunst Europas, 3. Aufl., 1925, S. 665.



## MITTEILUNGEN

### PALÄOLITHISCHE KUNST IN ENGLAND.

In England sind durch Leslie Armstrong in Creswell Crags, Derbyshire drei paläolithische Zeichnungen gefunden worden, die wegen der Seltenheit paläolithischer Kunst auf englischem Boden besonderes Interesse verdienen. Armstrongs Veröffentlichungen erschienen im „Journal of Royal Anthropological Institute“ 1925, S. 146—178, in dem vorliegenden Bande des IPEK berichtet der bekannte englische Gelehrte M. C. Burkitt über diesen Aufsatz.

Die Zeichnungen sind nur ganz leicht eingraviert, so daß Boyd Dawkins ihre Entstehung durch Menschenhand zuerst bezweifelte, Wilfrid Jackson, der ebenfalls zuerst an der Echtheit zweifelte (Nature, 6. Juni 1925) ist aber später (Nature, 11. Juni 1925) von seinem Zweifel zurückgekommen (vgl. auch L'Anthropologie 1925, S. 406f. und S. 601).

Dieser Vorgang gab nun den englischen Forschern Veranlassung, die anderen aus England stammenden paläolithischen Kunstwerke zu überprüfen.

Es handelt sich um drei Strichzeichnungen, die englischem Boden angehören. Das älteste Stück ist die Gravierung eines Pferdes, das in Robin Hood (Derbyshire) gefunden worden ist und 1880 durch Boyd Dawkins<sup>1)</sup> behandelt wurde. Neuerdings wurde es wieder abgebildet durch W. J. Sollas in der dritten Auflage seines großen Werkes „Ancient Hunters“<sup>2)</sup>. Dazu bemerkte dann Sollas, diese Pferdezeichnung sei eine Fälschung, die in die Höhle durch eine fremde Person hineingeschmuggelt worden sei. Ebenso sei der andere Fund, ebenfalls eine Pferdezeichnung, fast genau so gezeichnet wie der erste Fund, eine Fälschung. Die Fundumstände waren damals allerdings eigentümlich. Zwei Schüler haben das Stück gefunden in dem Abfallhaufen eines alten Steinbruchs. Man nahm an, daß der Steinbruch ein Abri zerstört haben könnte, aber man fand keine Artefakte. Woodward legte damals das Stück der geologischen Gesellschaft von London vor<sup>3)</sup>.

Jetzt kommt A. Smith Woodward wieder auf die Frage zurück<sup>4)</sup>, er sagt, daß die Bemerkung Sollas' ihn überrascht habe. Das Stück sei patiniert, die Zeichnung aber hätte nur auf dem frischen Stück angebracht werden können. Er konnte sich auch mit dem einen noch Lebenden der beiden Schüler in Verbindung setzen. Der Betreffende beteuert die Authentizität des Fundes und weist darauf hin, daß er zur Zeit des Fundes erst 15 Jahre alt war und viel zu unerfahren in diesen Fragen gewesen sei, um eine so geschickte und schwierige Fälschung auszuführen. Es scheint also, als ob dieses Stück echt sei trotz der eigentümlichen Fundumstände.

Das dritte paläolithische „Kunstwerk“ ist Wandmalerei. Es handelt sich um zehn rote dicke Striche in der Höhle „Bacon Hole“ (Wales), die Sollas<sup>5)</sup> im Jahre 1913 behandelte und die ganz ähnlich gleichen Strichen in Font-de-Gaume sind. Doch diese Striche kann man nicht als „Kunst“ bezeichnen. So bleiben von bisher bekannten Kunstwerken die beiden angezweifelte Stücke von Robin Hood und Sherborne. Um so größeres Interesse erweckten die Funde Leslie Armstrongs, bringen sie doch den Beweis, daß die franko-kantabrische Gruppe der paläolithischen Kunst in durchaus einheitlicher Struktur ganz Mitteleuropa umfaßte. Von Südfrankreich und den Pyrenäen als Zentrum ausstrahlend, bedeckte sie Mähren und nicht nur Rußland nach Osten, sondern auch Deutschland, Belgien und England nach Norden hin.

HERBERT KÜHN.

### EINE MAGDALÉNIEN-SKULPTUR AUS LAUGERIE-HAUTE.

Mit einer Abbildung auf Tafel 57, Fig. 2.

In der Station Laugerie-Haute in der Gemeinde Les Eyzies-de-Tayac (Dordogne) hat Peyrony, dem schon die Entdeckung so vieler schöner Kunstwerke zu verdanken ist, die Skulptur des Kopfes

<sup>1)</sup> Boyd Dawkins, Early Man in Britain. 1880, S. 185.

<sup>2)</sup> W. J. Sollas, Ancient Hunters. 3. Auflage, 1924, S. 536.

<sup>3)</sup> A. Smith Woodward, On an apparently palaeolithic Engraving on a bone from Sherborne, Dorset. The Quart. Journal of the Geolog. Society. 1914, S. 100—101.

<sup>4)</sup> Ders., Nature, 16. Januar 1926.

<sup>5)</sup> Sollas, Journal of the Anthropological Institute, 1913, S. 333—335. — Ders., Ancient Hunters, 3. Aufl., 1924, S. 537, Fig. 300.

## MITTEILUNGEN

eines Moschusochsen (*Ovibos moschatus*) im Jahre 1922 gefunden. Er veröffentlicht den Fund in der *Anthropologie* 1925, S. 265—270, unter dem Titel: Une tête sculptée découverte à Langerie-Haute (Dordogne) (Abb. Taf. 57, 2). Das Stück fand sich unter dem Abraum Otto Hausers, der hier Grabungen hatte ausführen lassen. Alle, die seit Lartet und Christy dort gegraben hatten, hatten nur einen starken Solutrén-Horizont bemerkt, der von einer Strate Früh-Magdalénien überlagert war. Peyrony nahm nach der Beseitigung des Hauserschen Abraums die Grabungen wieder auf und fand dabei noch zwei Aurignacienstraten, die unterste mit La Gravette-Spitzen. Peyrony unterscheidet in dem Artikel 8 Horizonte, die zwei untersten Spät-Aurignacien, der dritte Protosolutrén mit Industrie mit beginnender Flächenretusche, dann vier Solutrénstraten, dabei die zwei oberen mit reinen Lorbeerblattspitzen und endlich eine Früh-Magdalénienstrate. Die Mächtigkeit der gesamten Schichten beträgt 4,70 m.

Die Skulptur des Moschusochsenkopfes wurde an der Basis des Abfalls, direkt auf der Solutrénstrate mit großen Lorbeerblattspitzen gefunden. Sie muß also einer etwas früheren Zeit als dieser Epoche angehört haben, d. h. dem Ausgang des Solutréens, oder dem Beginn des Magdaléniens. Das Stück ist 0,17 cm hoch. Peyrony nimmt an, daß der Körper des Tieres während der Grabungen entweder zerstört oder achtlos beiseite geworfen worden ist, genau so wie der Kopf selbst auch.

Der Kopf ist sehr naturhaft in seiner Formensprache, die Hörner sind deutlich sichtbar, die Schnauze ist leider stark beschädigt. Moschusochsen sind sehr selten gewesen, nicht häufig kommen Überreste dieses Tieres zutage. Naturgemäß sind auch die Darstellungen selten. Recht gut dargestellt ist das Tier in einer Skulptur aus Thaingen, eine andere Skulptur eines Kopfes kommt in Bruniquel vor und eine dritte in Espéluques bei Lourdes. Das Material des von Peyrony gefundenen Kunstwerkes ist Stein. H. K.

### ZEICHEN UNBEKANNTER BEDEUTUNG IN PALÄOLITHISCHER KUNST.

Mit zwei Abbildungen auf Tafel 58, Fig. 7 u. 8.

Bruder Otto Mäder aus Mariannhill, Natal, Südafrika, sendet mir eine unveröffentlichte Buschmannzeichnung (Taf. 58, Fig. 8), die, wie er glaubt, den Schlüssel bietet zur Deutung der sogenannten „tectiformes“, die so häufig in paläolithischer Kunst vorkommen (Taf. 58, Fig. 7). Das Bild stammt aus Ngolosa und zeigt in seinem oberen Teil eines dieser unbekannten Zeichen. Hier wird die Erklärung allerdings durch die hinzugesetzten Zeichnungen von Menschen und Tieren sehr bald deutlich. Es ist ganz offensichtlich eine Fanggrube dargestellt mit den Einläufen, hinter denen der Mensch steht. Das Tier, nur zur Hälfte sichtbar, hat sich in der Fanggrube gefangen. Von rechts kommen Menschen herbeigeeilt, um die Jagdbeute in Empfang zu nehmen. Auch das so häufig vorkommende kammartige Zeichen deutet Mäder als Fanggrube. Er findet es auch auf dem wiedergegebenen Bild unter den herbeieilenden Leuten. Der stärkere senkrechte Strich bedeutet das Loch, die zu ihm senkrecht stehenden drei Striche die Einläufe.

Die Erklärung der „tectiformes“ als Fanggruben erscheint mir durchaus einleuchtend. Daß die Jagdlist die größte Rolle spielte, ist selbstverständlich, das Erlegen der großen Tiere konnte natürlich nur mit Fanggruben geschehen, Sörgel sagt „in Anbetracht des Verhältnisses zwischen den Angriffsmitteln des Jägers und den Abwehrmitteln des Wildes scheint aber nur eine Jagd wahrscheinlich und rentabel, in der der Fallgrubenfang eine entscheidende Rolle spielte“<sup>1)</sup>. Als Fallgruben sind auch viele der Zeichen, etwa auch in Castillo, die als „Hüttenzeichen“ nie gedeutet werden könnten, verständlich.

Der Zufall will es, daß gerade jetzt die gleiche Frage auch in der „Anthropologie“ erörtert wird durch Vinaccia<sup>2)</sup>. Vinaccia geht aus von dem Gedanken, daß die Jagd im Paläolithikum nicht Körper an Körper stattfinden konnte und daß ohne Jagdlist die Tiere nie hätten erlegt werden können. Er verweist dann auf die Jagdgepflogenheiten der Pygmäenvölker, die Fallen und Fanggruben verwenden und schließt aus ihnen, daß ähnliche Mittel auch im Paläolithikum verwendet sein müßten. Er stellt neben eine Zeichnung einer Fanggrube aus Ägypten und Assyrien die Zeichen unbekannter Bedeutung

<sup>1)</sup> Sörgel, Die Jagd der Vorzeit, Jena 1922, S. 143.

<sup>2)</sup> G. Vinaccia, Les signes d'obscure signification dans l'art paléolithique, L'Anthropologie 1926, S. 41—46.



des Paläolithikums und glaubt dadurch ebenfalls den Beweis erbracht zu haben, daß es sich bei den „tectiformes“ um Zeichnungen von Fallen und Fanggruben handele, ein Gedanke, der bei einem Jägervolk viel einleuchtender und wahrscheinlicher klingt, als die sonst ziemlich allgemein angenommene Deutung als „Hütten“.

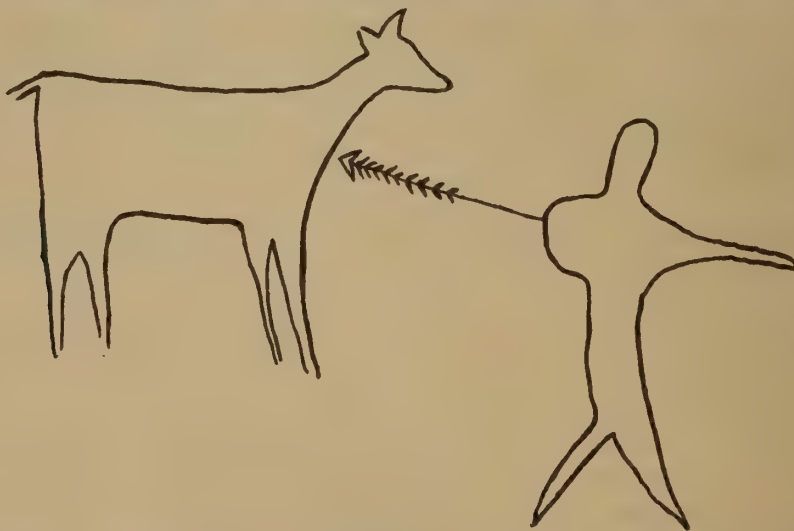
HERBERT KÜHN.

### PALÄOLITHISCHE KUNST IN INDIEN.

Mit 1 Abb. im Text und 6 Abb. auf Taf. 58.

Der Bereich der paläolithischen Kunst erweitert sich in ungeahntem Maße. Man kann heute drei große Gruppen unterscheiden, die franko-kantabrische, die ostspanische und die nordafrikanische, die ich auch als paläolithisch bezeichnen möchte<sup>1)</sup>.

Neben diese drei Stilarten stellt sich nun anscheinend eine vierte, die indische Gruppe. In wenig beachteten Artikeln hatte schon 1883<sup>2)</sup> und 1899<sup>3)</sup> John Cockburn auf indische Felszeichnungen hingewiesen, die er für mittelalterlich hielt (probably many centuries old). Die Zeichnungen liegen in den Kaimur-Bergen, im Distrikt von Mirzapore, sie bringen Jagdzeichnungen (Abb. im Text unten), die in ihrer halbnaturalistischen-halbstilisierten Form in die Übergangszeit vom Paläolithikum zum Neolithikum zu



Mirzapore (Indien), nach John Cockburn, Journ. of the R. Asiat. Soc. 1899.

gehören scheinen. Wichtig für diese Bestimmung ist der Speer mit der deutlich gezeichneten Harpune, wie sie in Europa sowohl im Magdalénien als auch im Azylien vorkommt. Es ist allerdings dazu zu bemerken, daß diese Form in Indien in die Metallarbeit übergegangen ist und daß solche Harpunen aus Bronze oder Eisen häufig in früher indischer Metallzeit vorkommen.

Auf eine ganz neue Basis wurde die Frage der paläolithischen Felszeichnungen gestellt durch die Entdeckungen von Anderson<sup>4)</sup> und Brown in den Jahren 1910—1911 im Raigarh-Distrikt bei Sirguja-Singapore. Hier handelt es sich um Jagdszenen, ferner um Tierbilder und um sonderbare Zeichen, die an die sogenannten „tectiformes“ Spaniens und Frankreichs erinnern. Nach Anderson kommt auch das Känguruh unter den Bildern vor, ein Umstand, der allerdings auf ein sehr hohes Alter der Bilder hinwies, denn das Känguruh ist seit sehr langer Zeit auf Australien beschränkt.

<sup>1)</sup> Vgl. Herbert Kühn, Beziehungen und Beeinflussungen der Stilarten paläolithischer Kunst. Zeitschr. f. Ethnologie. (Unter der Presse.)

<sup>2)</sup> John Cockburn, On the recent existence of *Rhinoceros indicus* usw. Journal of the Asiatic Society of Bengal. Calcutta 1883, Vol. 152, Part II, S. 56—64.

<sup>3)</sup> John Cockburn, Cave Drawings in the Kaimur Range. Journal of the Royal Asiatic Society 1899, S. 89—97.

<sup>4)</sup> Anderson, Journal of Bihar and Orissa Research Society, September 1918.



Altamira (Spanien). Nach Breuil.



Singapore (Indien). Nach Mitra.



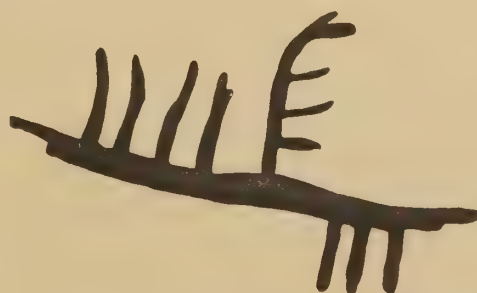
Cogul (Spanien). Nach Breuil.



Singapore (Indien). Nach Mitra.



Cogul (Spanien). Nach Breuil.

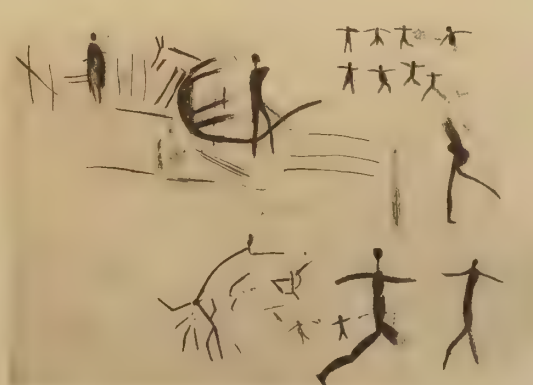


Singapore (Indien). Nach Mitra.

(Zu Mitteilung: Paläolithische Kunst in Indien)



La Pasiega. Nach Breuil u. Obermaier.



Nglosa (Natal) Buschmannmalerei.

Zu Mitteilung: Zeichen unbekannter Bedeutung in paläolithischer Kunst.





Diese Entdeckung ist jetzt von neuem studiert und in Zusammenhang mit einer Darstellung des prähistorischen Indiens behandelt worden durch Panchanan Mitra<sup>1)</sup>. Mitra bildet die Bilder aus der Gegend von Singanpore ab, ferner bringt er als ein Appendix (S. 245) „Notes on the Prehistoric Cave Paintings at Raigarh“ von Percy Brown, vom Indian-Museum in Kalkutta. Brown schildert hier die Geschichte der Entdeckung. Die Bilder liegen 375 Meilen nördlich von Kalkutta im Staate Raigarh in den Zentralprovinzen, die nächste Eisenbahnstation ist Naharpali. Anderson von der B.-N.-Eisenbahn hatte die Bilder 1910 gefunden und sofort nach Kalkutta an das Museum darüber Mitteilung gemacht. 1911 besuchte er die Höhlen, an der Südseite der Berge gelegen, von neuem, und machte genaue Zeichnungen und Kopien der Bilder. In den nächsten Jahren wurde die Station noch einige Male aufgesucht zu noch genaueren prähistorischen und auch geologischen Studien. In dieser Zeit wurden die Höhlen der Aufenthaltsplatz von wilden Bienen, und als eines Tages die Expedition ankam, wurde sie sofort von Schwärmen von Bienen überfallen, ein Näherkommen war vollständig unmöglich. Die Mehrzahl der Teilnehmer der Expedition fiel durch die Stiche der Bienen verletzt, in schweres Fieber. Erst nach Jahren wieder konnten die Bilder genau studiert und aufgenommen werden. Sie gehören nach Brown zwei verschiedenen Epochen an, die sich nach Stil, Technik und Farbgebung unterscheiden. Die ältere Gruppe ist von fester aufgetragenen Formen (of finner brush forms, S. 250), die Farbe ist sorgfältiger präpariert, die jüngere ist leichter aufgetragen (more rudely daubed on), die Farbe ist nicht so sauber präpariert, sie ist roher in der Zubereitung. Die Umrißlinien sind nicht besonders betont, im Gegenteil, sie sind schwach und meistens nicht erkennbar. Einige Bilder aber unterscheiden sich von dieser Technik, bei ihnen sind die Umrißlinien genau betont, die Oberfläche ist mit geraden Strichen kreuzweise überzogen.

Meistens ist nur eine Farbe gebraucht, doch ist bei einigen Bildern eine leichte Schattierung und Modellierung zu bemerken (traces of shading and modelling, S. 252).

Das Überraschende ist nun die Ähnlichkeit, ja, fast Gleichheit zweier Bilder mit Bildern aus Cogul. Auch Brown bemerkt diese Ähnlichkeit. Er sagt: „The similarity between this drawing and a prehistoric painting from an rock shelter at Cogul in Spain is most remarkable“ (S. 253), das gleiche bemerkt Mitra (S. 145). Ich stelle die beiden Bilder hier nebeneinander (Taf. 56, Abb. 3—6). Die räumliche Entfernung dieser beiden Stationen beträgt in der Luftlinie rund 7000 km. An Zufälligkeiten zu denken ist sehr schwer angesichts mancher Einzelheiten, so etwa des groß gezeichneten Pfeiles, der gleichen Zahl der Zinken des Geweihes, der gleichen Haltung des Bogens usw.

Der Gedanke, daß hier ein Irrtum vorliegt, verstärkt sich noch durch die Übereinstimmung eines dritten Bildes aus Singanpore<sup>2)</sup>, das genau einem Bild aus Altamira entspricht<sup>3)</sup>. Ich stelle auch diese beiden Bilder nebeneinander (Taf. 56, Abb. 1 u. 2) und sofort wird deutlich, daß das Altamirabild lediglich kopiert ist. Der von dem Kopf des indischen Tieres emporsteigende Strich, der wie ein Gehörn aussieht, obgleich es sich um ein Pferd handelt, wird nur durch das Altamirabild verständlich. Hier ist es nämlich die Rückenlinie eines schwarz darüber gezeichneten Tieres, von dem auch der Kopf erkennbar wird. Der Unterteil des Kopfes des Haupttieres wird in seiner Biegung die Veranlassung, die Biegung des Gehörns des darüber gezeichneten Tieres in die Linienführung hineinzusehen: auch dieser ganz zufällige und nur durch die Übermalungen an dieser Stelle deutbare dunklere Strich unter dem Kopf kehrt auf dem indischen Bild wieder. Sehen wir ab von der Zeichnung der Beine, des Schwanzes, von der Haltung des Kopfes — der helle Strich, das Altamira-Tier im Rücken überziehend, ein Strich, wiederum durch Übermalungen entstanden, kehrt auch auf dem indischen Bild wieder. Es ist kein Zweifel, es handelt sich hier um bloße Kopien europäischer Bilder. Die Echtheit der übrigen von Brown und Mitra wiedergegebenen Bilder wird damit ebenfalls zweifelhaft, die sonst interessante Publikation verliert leider dadurch viel von ihrem wissenschaftlichen Wert. Eine Nachprüfung dieser wichtigen Fundstelle durch europäische Forscher, die das ganze europäische Material kennen, wäre dringend erforderlich.

HERBERT KÜHN.

---

<sup>1)</sup> Panchanan Mitra, Prehistoric India, Calcutta 1923.

<sup>2)</sup> Panchanan Mitra, Prehistoric India, Tafel XXI.

<sup>3)</sup> Cartailhac und Breuil, La caverne d'Altamira, 1906, Tafel IX.



## MITTEILUNGEN

### EINE BRONZEZEITLICHE ZIERSCHEIBE MIT KOSMOLOGISCHER BEDEUTUNG.

(Mit einer Abb. auf Taf. 59.)

Petersen veröffentlichte in den Blättern für deutsche Vorgeschichte<sup>1)</sup> eine Bronze-Zierscheibe, die, schon 1899 zusammen mit Armringen, Armspiralen und einer Gewandnadel gefunden, im Museum von Danzig aufbewahrt wird. Das Stück gehört nach La Baume der Periode Montelius V, etwa 1000 v. Chr. Geb. an und ist, wie der nur im nordischen Kulturkreis vorkommende, gleichzeitig gefundene Nierenring mit Mittelknoten und die Brillenfibel mit gewölbter Platte beweist, sicher germanisch. La Baume<sup>2)</sup> fügte an die Behandlung des Stückes durch Petersen technische Bemerkungen an, in denen er auf die technisch-künstlerisch hochstehende Art der Verfertigung hinwies. An den sehr kurzen Bericht von Petersen über dies Stück knüpft jetzt Beninger<sup>3)</sup> an und deutet die Scheibe als eine kosmologische Darstellung. In der Tat sind die Zusammenhänge mit den Mondzahlen so auffällig, daß ein Zweifel an dem symbolischen Sinn der Scheibe fast ausgeschlossen erscheint. Die Zahlen des Mondes sind die dreimal je 9 Nächte währenden Wochen, in denen der Mond sichtbar ist und dann die drei Nächte, in denen der Mond nicht zu sehen ist. Als Monateinteilung ergeben sich so die Zahlen: 3 mal 9 + 3. Mythen und Sagen zu diesen Zahlen, die tief im Gedächtnis verwurzelt sind, gab Wolfgang Schultz in seinem an dieser Stelle (IPEK 1925) besprochenen Buch: Zeitrechnung und Weltordnung (Manusbibliothek 35). Diese Zahlen liegen ganz offensichtlich der Zierscheibe zugrunde. Um den inneren Ring, der aus vier Spiralen ein Radkreuz bildet, legen sich 9 einfache Spiralen, um diesen Ring wiederum legen sich 9 Doppelspiralen und auch den dritten Ring bilden 9 Doppelspiralen. Außerhalb des äußeren Ringes sind oben zwei Ösen, wohl zum Tragen, angebracht, unten drei Spiralen, die dann die drei dunklen Nächte bedeuten würden. Nach Untersuchungen über Sinn und Bedeutung der Spiralen und des Radkreuzes nimmt Beninger an, daß das Radkreuz ein Mondsymbold sei und daß die vier Spiralen des mittleren Kreises zugleich die vier Himmelsträger und die neun durch die langen Schenkel der äußersten Spiralen gebildeten Felder die neun Welten bedeuten. Es erinnert an die eddische Neunzahl der Heime, an die 9 Fachwerke des Emsigöer und Hunsringöer Friesenrechts usw.

Es ist nicht allzu häufig, daß man den symbolischen Gehalt bronzzeitlicher Kunstwerke mit so großer Wahrscheinlichkeit nachzuweisen vermag, ein Umstand, der der Borkendorfer Scheibe große Bedeutung verleiht.

HERBERT KÜHN.

### DIE SKULPTUR VON WERSCHETZ

(Mit Abb. auf Taf. 59.)

In der Zeitschrift „Starinar“ (СТАРИНАР) Revue de la Société Archéologique de Belgrade, veröffentlicht Milleker in Teil II, Jahrgang 1923 (1925 erschienen), auf S. 1 und 2 eine außerordentlich interessante Skulptur, die der Verfasser des Artikels selbst ausgegraben hat. Die Gegend hatte schon zweimal, 1888 und 1895, bronzzeitliche Funde gebracht, die sich jetzt im Museum von Közleményck befinden. Im Jahre 1923 hat Milleker im April ein Grab ausgegraben, in dem sich das auf Tafel 59 abgebildete Idol befand. Seine Höhe ist 0,20 m, die größte Breite 0,11 m. Das Material ist Ton, die reiche Ornamentik ist eingetieft und weiß inkrustiert, sie bildet Gewand und Schmuck nach. Die ganze Figur ist in der Proportion und in der Lagerung des Schwerpunkts künstlerisch sehr geschickt aufgebaut. Der große weite Rock schafft den breiten, in sich ruhenden und ausgeglichenen Eindruck; das Fehlen aller Zufälligkeiten, die gleichmäßig ausgewogene Rhythmik, die Linienführung, die bis zur Hüfte gleich-

<sup>1)</sup> Ernst Petersen, Die Bronze-Zierscheibe aus Borkendorf, Kreis Deutsch-Krone (Westpreußen), Blätter für deutsche Vorgeschichte, Leipzig 1924, Heft 1, S. 1—4.

<sup>2)</sup> La Baume, Gegossene Zierscheiben der späteren Bronzezeit aus Nordostdeutschland. In: Studien zur vorgeschichtlichen Archäologie. Alfred Götze zu seinem 60. Geburtstag, dargebracht von H. Mötefindt, Verlag Curt Kabitzsch, Leipzig 1925, S. 111—114.

<sup>3)</sup> E. Beninger, Eine Darstellung eines Mondkalenders der germanischen Bronzezeit. Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien 1926, I. und II. Heft, S. 115—120.

## MITTEILUNGEN

---

mäßig ansteigt, dann plötzlich in breiter Kurve nach außen ausschwingt und schließlich nach leichter Brechung am Schulteransatz in dem kleinen, fast spitzen Kopf ausklingt, deutet den ausgewogenen, ganz einheitlichen Willen der Gestaltung zur ruhenden, in sich geschlossenen Form. Durch die axiale Betonung der Figur, gegeben durch die Andeutung der Nase, den Kreis als Mittelteil des Halsschmuckes, den senkrechten Strich, bis zu den Brüsten verlaufend, und schließlich durch die gerade herablaufende Mittelbahn des Gewandes wird der Eindruck des Bleibenden, des Gesetzmäßigen und ruhevoll Ausgeglichenen der Figur noch gesteigert. Dabei ist sie nicht durchaus frontal gebaut, die Arme biegen sich gleichmäßig vor in den Raum und schaffen eine Durchbrechung der ebenen Form, die noch im Neolithikum bei den serbischen Figuren, die Hoernes „pannonisch“ nennt, allgemein üblich ist. Die neolithische Figur von Babska in Slavonien (Hoernes-Menghin 1925 S. 409) hat ähnlichen Typus, der Kopf ist in gleicher spitzer Form gegeben, in gleicher Technik ist der Hals verziert — aber die ganze Gestalt ruht in einer Ebene, die sie nicht durchbricht. In der Bronzezeit wird die ebene, zweidimensionale Gestaltung aufgegeben, das Problem des Raumes beginnt wach zu werden. Die gleiche künstlerische Problemstellung erscheint bei der bekannten Skulptur von Kličewac (Hoernes-Menghin 1925 S. 409), die der von Werschetz sehr ähnlich ist, und die ebenfalls in die Bronzezeit gehört. Die Auffindung der Skulptur von Werschetz bestätigt den Gedanken von Hoernes, daß eine einheitliche Kunstübung die neolithischen Epochen dieses Gebietes mit den bronzezeitlichen verbindet. In dieser einheitlichen Formgebung ist die Wandlung der Kunstauffassung vom Neolithikum zur Bronzezeit kunsthistorisch besonders eindrucksvoll.

HERBERT KÜHN.

### LUIGI PIGORINI †.

(1842—1925.)

Con la morte di questo Maestro degli studi paletnologici in Italia, la scienza europea tutta perde un valorosissimo cultore. Chi fu Luigi Pigorini non può dirsi in poche righe. Cittadino integerrimo, uomo di volontà e di carattere, scienziato geniale e profondo, apostolo della Scienza, animatore singolare. Tutto quanto di meglio si ha in Italia dopo il 1870, circa l'organizzazione dei servizi archeologici, può dirsi dovuto allo spirito attivissimo di Lui.

Creatore del R. Museo Preistorico-Etnografico nel 1875, oggi intitolato giustamente al suo nome, in Roma; fondatore della Cattedra di Paletnologia nella R. Università di Roma (1876); animatore instancabile del *Bullettino di Paletnologia italiana*, da lui stesso fondato nel 1875 con Pellegrino Strobel e Gaetano Chierici; a Lui sono anche dovute: l'istituzione delle missioni archeologiche italiane a Creta, la creazione dell'Istituto italiano di Archeologia, della Scuola italiana d'Atene, ed altre attività ancora.

Maestro incomparabile, dalla sua scuola uscirono tutti i più illustri studiosi dell'Antico che vanti oggi l'Italia, molti dei quali scomparsi prima del Maestro. Oppositore tenace delle teoriche demortilletiane, Egli disegnò con limpida visione il quadro del più remoto incivilimento d'Italia; ebbe la rara gioia di vedere, ulteriormente all'esposizione delle sue idee, la conferma di queste nello scavo. Scrittore lucido e stringato lascia come testamento della sua dottrina una serie di oltre trecento lavori.

Fece parte di tutte le più importanti istituzioni culturali d'Europa; l'Università di Heidelberg fu tra le prime e lo nominò dottore onorario nel 1886. In patria ebbe il supremo onore del laticlavio; fu fatto Senatore del Regno nel 1912.

Nacque a Fontanellato parmense; morì a Padova il 1° aprile 1925. I suoi funerali vennero fatti a spese dello Stato, perchè egli fu un singolare e disinteressato benefattore. Poco prima della morte, gli era giunto il libro del suo amico d'oltralpe, Federico Von Duhn, a Lui dedicato „in Liebe und Treue“.

UGO ANTONIELLI-Roma.

### GEORG SCHWEINFURTH †.

Am 19. September 1925 verschied zu Berlin im Alter von neunundachtzig Jahren der Nestor der Afrikanistik.

Mit Georg Schweinfurth ist der letzte aus der Reihe der ganz großen Entdecker und kulturellen



## MITTEILUNCEN

---

Bahnbrecher in Afrika, ein in seinen Erfolgen glanzvoller und in seinen wissenschaftlichen Ergebnissen auf geographischem, botanischem und völkerkundlichem Gebiete gleich feinsinniger Forscher dahingegangen.

Seit dem Jahre 1863 bis zum Ausbruch des Weltkrieges widmete der von unvergleichlichem Arbeitsdrang beseelte Mann seine Liebe und vollste Kraft der Aufhellung des schwarzen Erdteils.

Eine starke zeichnerische Begabung ermöglichte es Schweinfurth in glücklichster Weise die strenge Wissenschaftlichkeit seiner Forschungen mit dem pulsierenden Empfinden eines Künstlers zu erwärmen und auch für die fernstehenden Kreise fruchtbar zu gestalten.

Seine Arbeiten auf den verschiedensten, von ihm gleichmäßig beherrschten Forschungsgebieten gehören zu den bedeutendsten der kulturellen Weltgeschichte und haben, geschöpft aus dem reichen Quell deutscher Geisteskraft, bleibenden Wert für die Menschheit. SCHACHTZABEL.

### KARL WEULE †.

Die Völkerkunde hat ein schwerer Verlust getroffen, Karl Weule, von dem der vorliegende Band des „Ipek“ die letzte Arbeit bringt, ist gestorben.

Er ist am 29. 2. 1864 in Altwallmoden bei Goslar geboren, besuchte das Realgymnasium in Hildesheim, studierte in Göttingen und Leipzig (Ratzel) Geographie, promovierte 1891 zum Dr. phil. in Geographie und wandte sich über v. Richthofens Seminar in Berlin der Völkerkunde zu durch Eintritt in das Museum für Völkerkunde zu Berlin als wiss. Hilfsarbeiter, um sich dem Kolonialdienst zu widmen. 1899 wurde er als 2. Direktor an das Museum für Völkerkunde nach Leipzig berufen. Nach Rückkehr von seiner wissenschaftlichen Expedition in den Süden Deutschostafrikas (1906—07) übernahm er 1907 die alleinige Leitung dieses Institutes, das er aus kleinen Anfängen zum zweitgrößten deutschen Völkermuseum entwickelte.

Zugleich mit seiner Übersiedlung nach Leipzig habilitierte er sich 1899 auf Ratzels Veranlassung an der Leipziger Universität für Völkerkunde. 1901 wurde er zum ap. Professor ernannt, 1914 zum Direktor des neubegründeten Ethnographischen Seminars und des Staatlichen Forschungsinstitutes für Völkerkunde an der Universität Leipzig, 1920 zum o. Professor. 1908 begründete er erneut den Verein für Völkerkunde in Leipzig, den er als langjähriger Vorsitzender zu reichem Leben entwickelte. 1921 wurde er zum Vorsitzenden der Ethnographischen Abteilung der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft gewählt und rückte 1925 zum 1. Vorsitzenden dieser Gesellschaft auf. Durch seine Tätigkeit an der Universität und am Museum gestaltete er Leipzig zu einem Mittelpunkt völkerkundlicher Forschung und Lehre in Deutschland. Die Überführung des Museums in den fast vollendeten Neubau durfte er nicht erleben; er verstarb am 19. 4. 1926.

Von seinen wissenschaftlichen Arbeiten sind zu nennen:

Die Eidechse als Ornament in Afrika (1896), Der afrikanische Pfeil (1899), Australien und Oceanien (in Helmolts Weltgeschichte, 1902), Zwergvölker in Neuguinea (1902), Völkerkunde und Urgeschichte im 20. Jahrh. (1902), Geschichte der Erdkenntnis und der geographischen Forschung (1904), Das Meer und die Naturvölker (1904), Wiss. Ergebnisse meiner ethnographischen Forschungsreise in den Südosten Deutschostafrikas (1908), Leitfaden der Völkerkunde (1912), Zur Kartographie der Naturvölker (1915), Zusammenhänge und Konvergenz (1920), Die deutsche Völkerkunde vor, während und nach der Kriegszeit (1924), Negerzeichnungen in Afrika (1926) (im vorliegenden Band). Weithin bekannt geworden ist er indessen durch seine glänzend geschriebenen allgemeinverständlichen Werke und Schriften über völkerkundliche Stoffe, wie:

Negerleben in Ostafrika (1908), Die 7 Kosmoshefte: Die Kultur der Kulturlosen (1910), Kultur-element der Menschheit (1911), Die Urgesellschaft und ihre Lebensfürsorge (1912), Vom Kerbstock zum Alphabet (1915), Der Krieg in den Tiefen der Menschheit (1916), Frühformen der Mechanik (1921) und Chemische Technologie der Naturvölker (1925), sowie seine letzte Schrift: Der Sport der Naturvölker (1925).

Wissenschaft und Öffentlichkeit verlieren in Karl Weule einen der führenden und bedeutendsten Völkerkundler unserer Zeit. FRITZ KRAUSE (LEIPZIG).

---



Abb. 1. Bronzezeitliche Zierscheibe aus Borkendorf (Westpreußen).  
Nat. Gr. (Zu Mitteilung: „Eine bronzezeitliche Zierscheibe mit  
kosmologischer Bedeutung.“)



Abb. 2. Bronzezeitliche Skulptur aus Werschetz  
(Serbien).  $\frac{1}{2}$  nat. Gr. (Zu Mitteilung: „Die  
Skulptur aus Werschetz.“)





*BESPRECHUNGEN*  
*COMPTES RENDUS*  
*REVIEWS*  
*CRÍTICAS*  
*CRITICHE*





## BESPRECHUNGEN

---

HOERNES-MENGHIN, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Christi Geb. 3. Aufl., durchgesehen und ergänzt von Oswald Menghin. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien 1925. 864 Seiten, 1462 Abbildungen.

Kaum eine Wissenschaft schreitet so schnell vorwärts wie die prähistorische. Jahr für Jahr werfen neue Funde ungeahnte Lichtblicke in Epochen, die für bekannt galten, Jahr für Jahr kompliziert sich das Bild. Als Hoernes im Jahre 1915 seine zweite Auflage der Urgeschichte brachte, war es eine Neuarbeit, eine Arbeit, in der nur noch wenig an die erste Auflage von 1898 erinnerte, es waren 17 Jahr vergangen und unser Bild der prähistorischen Kunst war so verändert, daß nicht viele Steine des Gebäudes stehen bleiben konnten. Jetzt sind 10 Jahre vergangen und es wäre unbeschadet der Bedeutung und Größe Hoernes' nötig gewesen, das Buch wiederum gründlich umzuarbeiten und auf den jetzigen Stand der Forschung zu bringen.

Leider ist das in einer Form geschehen, die als die unglücklichste bezeichnet werden muß: Oswald Menghin, der bekannte Prähistoriker in Wien, hat nämlich ein zweites Buch dem Werk von Hoernes angefügt, Hoernes' Buch selbst ist aber unverändert geblieben. So ergibt sich für den Leser des Buches die Aufgabe, immer zuerst bei Hoernes zu lesen, dann bei Menghin, er muß so gleichsam regelmäßig zwei getrennte Bücher über denselben Gegenstand verarbeiten und zwar jedesmal zuerst den älteren Standpunkt, dann den jetzigen.

Das Buch Hoernes' ist hinreichend bekannt — allerdings nur in Deutschland und Österreich, da es im Krieg erschien, kennt es das Ausland gar nicht — es erübrigt sich aber doch, darüber zu berichten. Menghins Nachtrag nun steht in der großen Zusammenschau der Probleme, in der kurzen, knappen, das Wesentliche herausarbeitenden Form, in der klaren, scharfen Diktion Hoernes nicht nach. Menghin hat den europäischen Blick, es ist ein großer Gesichtswinkel, der in seinen Zeilen lebt: das ist es, was sein Werk wertvoll macht für alle kommende prähistorische Kunstforschung. Ein reiches Material ist zusammengetragen; aber es ist nicht kunsthistorisch verarbeitet. Hier zeigt sich der methodische Unterschied: das Buch ist bei ausgezeichnete Beherrschung des Materials, bei glänzender Durcharbeitung der Probleme ein prähistorisches geblieben, obgleich es nur das künstlerische Stoffgebiet behandelt. Die kunsthistorischen Probleme, die Fragen nach Formung, Stilgebung, die Probleme von Licht, Farbe, Raum, Fläche, Tiefe, von Statik und Dynamik der Kunst dieser Epochen, — sie alle werden hier nicht berührt. Das Wesen und der Charakter der prähistorischen Kunst bleibt damit unaufgeschlossen, genau so wie er bei Hoernes unaufgeschlossen blieb. Es wäre falsch, dabei von einem Mangel zu sprechen, ein solcher Standpunkt würde dem Wert des Buches nicht gerecht werden. Es handelt sich lediglich um eine Differenz der Methode, die kunsthistorische Methode sucht — um es kurz auszudrücken, das Kunstwerk als den notwendigen Ausdruck der Wesensform eines zeitgebundenen Stils zu werten, die prähistorische Methode sieht das Kunstwerk gleichsam in einer anderen Ebene: die formalen Bedingungen treten zurück, in den Vordergrund tritt seine Bedeutung als zeit- und kulturbestimmender Faktor. Das Kunstwerk, das so keinen höheren Wert besitzt, als andere Funde auch, gilt als anerkannt, wenn es zeitlich und kulturhistorisch eingeordnet ist.

Nach dieser Feststellung beginnt aber erst eigentlich die kunsthistorische Betrachtung und schon aus diesem, nur in einem gewissen Sinne genetischen Zusammenhang der beiden Fragestellungen ergibt sich, daß die prähistorische Forschung die unbedingte Voraussetzung der kunsthistorischen auf diesem Gebiete ist. Es ist also ein für die prähistorische Kunstforschung durchaus gesunder Weg, daß hier zuerst von prähistorischer Seite aus in so großzügiger Weise die Verarbeitung des gegebenen Materials begonnen worden ist. Von ethnologischer Seite ist das leider nicht geschehen, und so ist im Fortgang der Wissenschaftsentwicklung eine Lücke entstanden, die schließlich — und auch darin liegt eine Notwendigkeit — durch verschiedene inhaltlich leere Bücher zur ethnologischen Kunst ausgefüllt wurde, denen jede ethnologische wissenschaftliche Basis fehlte.

Wir danken es dem Buch von Hoernes, daß diese Epoche in der prähistorischen Kunstforschung nicht eintrat. Es wird für alle Zeiten, auch bei fortschreitender Erkenntnis ein Grundstein aller kommenden Forschung sein, ein Werk, dem andere Völker nichts Ähnliches zur Seite stellen können, denn die beiden englischen Werke von Spearing, *The childhood of art*, London 1912, und Parkyn, *Prehistoric Art*, London 1916, beide in Deutschland leider recht unbekannt, bringen trotz guter Verarbeitung



## BESPRECHUNGEN

doch nicht im entferntesten diese Fülle des Materials, verbunden mit exaktesten Nachweisen der Quellen.

Der Teil von Menghin ist gegenüber dem Teil von Hoernes dadurch leicht verändert, daß Menghin die Kulturkreislehre stark in den Vordergrund stellte. Hoernes lehnte sie theoretisch ab, arbeitete praktisch zum größten Teil (bis auf das Paläolithikum) aber doch mit ihr, wie das bei aller prähistorischen Forschung im Grunde gegeben ist. Bei Menghin ist dieser Standpunkt bestimmter und fester, so wird seine Arbeit prähistorisch-methodisch noch klarer als die von Hoernes.

Das Paläolithikum hatte Hoernes unglücklicherweise in vielen Punkten falsch gesehen, so vor allem die Frage nach der zeitlichen Stellung der ostspanischen Felsmalerei, der sogenannten Capsienkunst, dann die Frage nach der Bedeutung der paläolithischen Kunst, und drittens — und das ist das kunsthistorisch Wichtigste — die Frage nach der Entwicklung der paläolithischen Kunst.

Die beiden ersten Punkte hat Menghin berichtigt, er hat das paläolithische Alter der ostspanischen Bilder betont, auch ihren in der Magie ruhenden Ursprung, die Entwicklung der paläolithischen Kunst hat er aber sonderbarerweise abgelehnt und hier liegt ein weniger glücklicher Teil der Arbeit Menghins. Wegen der großen Bedeutung dieser Frage für die prähistorische Kunstforschung habe ich über diesen Punkt eingehend an anderer Stelle (Ursprung und Entwicklung der paläolithischen Kunst, Mannus 1925 S. 271 ff.) gesprochen.

Die großartigste Synthese bringt Menghin für die neolithische Keramik. Hier hat er eine Arbeit geschaffen, wie sie bisher noch nicht vorlag. Es ist die gesamte neolithische Keramik verarbeitet worden, in 9 Hauptstämme gegliedert. Der erste Hauptstamm umfaßt die frühneolithische Keramik die Zeit, wo „noch Bruder ist, was sich später zu differenziertem Stamme fortentwickelt“, er begreift darunter die Kökkenmöddingerkeramik, die Campignykeramik und die älteste prädynastische Keramik Ägyptens. Der zweite Hauptstamm umfaßt die neolithische Keramik Kretas, der dritte die kleinafrikanisch-westeuropäische Keramik, der vierte die osteuropäische Keramik, der fünfte die kaukasische Keramik, der sechste die nordische mit den südöstlichen Mischstilen, der siebente die donauländische, geteilt in nördliche, mittlere und östliche Gruppe, der achte die vorderasiatische und der neunte die ägäische Keramik. So entsteht ein wirklich umfassendes Bild der neolithischen Keramik, zu bedauern ist nur, daß es sich wieder nicht frei entfalten kann, daß es immer ein Anhang an das von Hoernes Gegebene ist, von dem es sich nie löst. Zu bedauern ist weiter, und das ist zu dem gesamten Werk zu sagen, daß nicht genügend gute Abbildungen beigegeben sind. Die theoretische Darlegung ohne Bild hat einen großen Teil ihres Wertes verloren, und gerade hier, wo so auseinanderliegende Keramiktypen behandelt werden, hätte jeder Typus, jede Kultur wenigstens durch ein charakteristisches Bild vertreten sein müssen.

Die Behandlung der ägäischen und der eisenzeitlichen Kunst hätte man eingehender gewünscht, aber Menghin hielt sich hierin wohl an Hoernes, der ebenfalls diese Gebiete im Verhältnis zu den übrigen nur kurz behandelt hat.

Ebenso wären manche persönlich scharfen Angriffe wohl besser vermieden worden. Über diesen Punkten darf man aber nicht vergessen, daß von Menghin alles in allem ein Werk geschaffen worden ist, dessen Komposition und überschauender Blick höchster Bewunderung wert ist.

Es wäre sehr zu wünschen, daß sich Menghin entschlosse, eine ganz eigene Arbeit über die prähistorische Kunst zu schaffen, eine Arbeit, in der er unabhängig wäre von dem von Hoernes Gegebenen, in der er sich ganz frei entfalten könnte.

HERBERT KÜHN.

HUGO OBERMAIER, *Fossil Man in Spain*. New Haven 1924, The Hispanic Society of America by the Yale University Press. London, Humphrey Milford, Oxford University Press. With an introduction by Henry Fairfield Osborn. 495 Seiten. 158 Abbildungen. 23 Tafeln.

HUGO OBERMAIER, *El hombre fósil, segunda edición refundida y ampliada*. Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas. Memoria Número 9. Madrid 1925 Museo nacional de ciencias naturales. 457 Seiten. 180 Abbildungen. 26 Tafeln.

Im Jahre 1916 erschien das grundlegende Werk von Obermaier, *El hombre fósil*, zum erstenmal. Sehr bald war das Werk, das in Deutschland wegen der Erscheinungszeit im Kriege leider längst nicht

## BESPRECHUNGEN

genügend beachtet worden ist, vergriffen. Jetzt ist es wesentlich verändert und vermehrt 1924 (tatsächlich 1925) in englischer Sprache und 1925 auch in zweiter Auflage in spanischer Sprache erschienen. Das Buch ist heute das klassische Werk über das Paläolithikum, die großzügigste, sachlichste und klarste Synthese, die wir haben. Selten war ein Werk von so viel glücklichen Umständen getragen, die alle seinem Werte zugute kommen, wie dieses. Der Verfasser hat das Glück gehabt, auf allen Fundplätzen Europas praktisch arbeiten zu können, er hat auch das Verdienst, auf allen Fundplätzen Wesentliches und Wichtiges gefunden zu haben. Aus Regensburg gebürtig, hat er zuerst in Wien gearbeitet, die östlichen Fundorte waren sein Ausgangspunkt, dann ging er nach Paris, wo er mit Breuil zusammen Professor am Institut de Paléontologie humaine war, und seit dem Ausbruch des Krieges wieder war es Madrid und Spanien, wo er arbeitete und grub. So immer an entscheidender, zentrale Stelle arbeitend in der Zeit der vielen Neufunde und des eigentlichen Ausbaues der Wissenschaft des Paläolithikums, in ständigem Kontakt mit allen führenden Gelehrten dieses Gebietes aus der ganzen Welt, konnte er eine Synthese der Wissenschaft aufbauen, die ganz auf praktischer Arbeit ruhend, die Zentralprobleme konstituierte.

Schon das Wichtige des 1912 erschienenen Buches „Der Mensch der Vorzeit“ war der große, umfassende Gesichtspunkt, der nie im Einzelnen versank, sondern immer die große Linie im Auge behielt. Diese selbe Gesamteinstellung ist es auch, die das Werk „El hombre fósil“ so wertvoll macht, ein Werk, das gegenüber dem Buch von 1912 nun den Vorteil hat, daß es ganz auf der Höhe der heutigen Forschung steht. Ja, die zweite Auflage des Werkes ist in der Zeit von 1916 bis 1925 fast wieder ein neues Buch geworden. Die ersten Kapitel, das Eolithenproblem, die geologischen Grundlagen, die Fauna, die Flora und das Paläolithikum außerhalb Spaniens umfassend, sind nur der neueren Forschung entsprechend umgeändert, wesentlich erweitert sind dagegen die Kapitel über das Paläolithikum in Spanien und über die paläolithische Kunst insgesamt. Dieses Kapitel, das an dieser Stelle besonders interessiert, ist nicht mehr nur nach Kleinkunst und nach Wandmalerei gegliedert, sondern auch regional geteilt, es untersucht die franko-kantabrische Gruppe gesondert von der ostspanischen. Eine Fülle neuer Aufnahmen und Bilder sind diesem Kapitel beigegeben, die Literaturangaben sind gänzlich umgearbeitet. Von größtem Wert ist die genaue Liste aller bis jetzt gefundenen Stationen mit Malereien oder Gravierungen an den Felswänden, bei jeder Station ist der Entdecker angegeben sowie das Datum der Entdeckung. Besondere Beachtung haben die neugefundenen Stationen ostspanischer Felsmalerei gefunden, so Minadeta, Morella la Vella, Barranco de Valltorta und die Cuevas de la Araña.

Wie immer bei Obermaier ist alles knapp, scharf, klar, bestimmt, ein mustergültiges Buch der prähistorischen Wissenschaft.

HERBERT KÜHN.

A. LESLIE ARMSTRONG, Excavations at Mother-Grundy's Parlour, Creswell Crag, Derbyshire, 1924. Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland Volume LV, 1925, S. 146—178.

Palaeolithic cave art is non-existent in England and finds of engraved objects associated with dateable Upper Palaeolithic industries are rare and often doubtful. The re-excavation by Mr. A. L. Armstrong of various Palaeolithic „homes“ in the cliffs of the ravine known as Creswell crags on the borders of Derbyshire and Nottinghamshire and the finding of poorly drawn but undoubted engravings on pieces of bone is not without special interest. In a long fully illustrated article Mr. Armstrong describes the results of the dig.

An original exploration of the caves occurring on both sides of the charming little ravine that cuts through the magnesian limestone near Creswell had been made as long ago as 1874—79 by Rev. J. M. Mello and Sir W. Boyd Dawkins. Above a basal bed containing rough quartzite implements and flakes — probably Acheulean and perhaps also Mousterian in date — is found a series of Upper Palaeolithic industries. These seem to show continuous evolution from early Aurignacian times to the Mesolithic period with only „influences“ from the Solutrean and Magdalenian cultures further South. Hardly any typical Magdalenian tools have been found with the important exception of a double-bevel lance-point of mammoth ivory engraved with transverse lines across the bevel and above with a looped pattern known in France as the poissons stylises. This tool appears to be almost exactly paralleled



by one from La Madeleine of late Magdalenian date. On the whole conditions at Creswell Crags are rather analogous to those of the Grotte des Enfants, Mentone.

The finding of three pieces of engraved bone is interesting both intrinsically and because support is thereby given to the discovery of the well known horse engraved on a piece of bone found at Creswell by Dawkins in the original excavations and about the authenticity of which there had been doubt. It may be added that this engraving — almost unique for England and now in the British Museum — does not display a typical Magdalenian technique. The newly found engravings are but poorly drawn and represent, it is suggested, a bison's head, the head and forequarters of a reindeer, and a rhinoceros' head; Mr. Armstrong compares the latter with examples from Lourdes and Font de Gaume.

With the exception of the art finds at Creswell the only other English engraved objects of Palaeolithic date hitherto found are: (1) Certain engravings on flint crust from the flint mines of Grimes Graves, Norfolk; it is probable that these should be referred to Neolithic or, at earliest, Mesolithic times: (2) A horse's head engraved on a piece of bone found by some boys from Sherbourne school some little time ago on a stone heap by the roadside; the exact similarity of the engraving to the Creswell horse has given rise to doubts as to the authenticity of this Sherbourne find: (3) The so-called „Nayland goat“ which made some stir a few years ago and purports to be a fine engraving of the head and forequarters of a goat made on a quartzite pebble; the original is now in the Cambridge University Museum of Archaeology and Ethnology and the „figure“ is almost certainly quite natural.

It is rather sad that England is so poorly represented in Upper Palaeolithic art, but the climate was, in all probability, little favourable at that time for human occupation and industries of this date are far from common. Mr. Armstrong is to be congratulated on his work at Creswell and it is only to be hoped that further excavation will reveal more and even better specimens in the district.

M. C. BURKITT.

EDUARDO HERNÁNDEZ-PACHECO, Las pinturas prehistóricas de las cuevas de la Araña (Valencia) (Evolución del arte rupestre de España). Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas Memoria Nr. 34. Madrid, Museo Nacional de ciencias naturales 1924, 221 Seiten, 86 Figuren, 24 Tafeln.

Im Jahre 1920 benachrichtigte Professor Jaime Poch aus Barcelona den Verfasser des Buches von der Entdeckung von Felsmalereien im Felsmassiv des Caroch in der Nähe der Station Bicorp bei Valencia. Die erste Notiz über den Fund erschien im Januarheft 1920 im Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural. Gegen Ende Juni unternahm die Comisión de Investigaciones eine Expedition nach der Station, an der außer dem Autor Francisco Benítez, Francisco Hernández-Pacheco, der Sohn des Autors, sowie der Entdecker, Jaime Poch teilnahmen. Die Expedition verblieb etwa zwei Wochen in der großen Felsnische der Cuevas de la Araña, in der sie auch die Zeit über nächtigte, und machte sorgfältige geologische, geographische und botanische Aufnahmen, vor allem aber kopierte und photographierte sie die Bilder. Das Ergebnis der Expedition liegt in diesem Buche vor.

Es ist etwas aufgebläht. Eingehend werden alle Einzelheiten der Reise nach der Station mit Angaben der Dorfhötel, wo man nächtigte, geschildert, Bilder zeigen die neugierig herbeigeeilten Bauern der Umgebung, die an einer Mahlzeit der Expedition teilnehmen usw. Gewiß sind Reisen über Land in Spanien noch heute höchst romantisch, man sollte in einem wissenschaftlichen Werk diese an sich netten und amüsanten Einzelheiten aber nicht so eingehend behandeln. Ebenso ausgedehnt ist der geologische Teil, der dabei gar nichts über den Charakter der Kunstwerke aussagt, da ja die wenigen Grabungen das Alter der Bilder nicht bestimmen konnten.

Sehr genau ist die Beschreibung der Bilder, gute photographische Aufnahmen, auch einige Farbtafeln sind beigegeben, so daß der Leser ein eindrucksvolles Bild der Malereien bekommt. Die Bilder gehören zum Stil der sogenannten ostspanischen Felsmalerei, sie sind leider zum Teil stark beschädigt. Es kommen Bilder von großer Bedeutung vor, so der an Stricken emporkletternde Mann, der Honig oder Vogeleier aus einem Felsloch holt, häufig sind kunsthistorisch interessante Darstellungen, wie das Umblicken der Tiere oder die Gestaltung der schnellen Bewegung.

Wichtig für die Frage der Entwicklung der ostspanischen Kunst ist die Übermalung, die hier

ebenso wie in Minateda vielfach vorkommt. Pacheco unterscheidet sechs Phasen, von der die letzte schon stark stilisiert ist.

Ganz unglücklich ist Pachecos Versuch, plötzlich das Alter der Bilder zu bezweifeln, nachdem er bisher in allen seinen Arbeiten das paläolithische Alter der ostspanischen Malereien als gegeben angenommen hatte. Der Verf. bestreitet dabei das Vorkommen quartärer Fauna in den Bildern der ostspanischen Gruppe, ja, er bestreitet die Richtigkeit der Kopien Breuils, so des Elches der Cueva del Queso in Alpera oder des Rhinoceros in Minateda. Ich habe im Frühjahr 1925 Gelegenheit gehabt, die fraglichen Bilder an Ort und Stelle zu studieren. Das Vorkommen des Rhinoceros in Minateda erscheint mir auch zweifelhaft, das betreffende Bild ist zu stark beschädigt, als daß es ganz sicher als Darstellung eines Rhinoceros deutbar ist. Ganz unzweifelhaft ist aber das Vorkommen des Elches in Alpera, die typische Schnauze des Tieres ist deutlich erkennbar. So fallen Pachecos Angriffe gegen Breuil zusammen. Wenn Pacheco dann auch das Vorkommen des Mammuts zum Beweise des quartären Alters verlangt, so ist das eine Forderung, die durch den historischen Vorgang nicht gestützt ist, das Mammut hat die Pyrenäen nie überschritten, es kann also auf den ostspanischen Bildern gar nicht erscheinen. Die Folgerung Pachecos, daß die ostspanischen Bilder mesolithisch seien, muß also als unbegründet abgelehnt werden. Das paläolithische Alter ist jetzt durch so viele einzelne Beweismomente gestützt, daß die Frage als gelöst zu betrachten ist.

HERBERT KÜHN.

Dr. L. CAPITAN, abbé H. BREUIL, D. PEYRONY, Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne). Publication de l'Institut de Paléontologie humaine. Paris, Masson, 1924, 1 vol. in-folio de 192 p., avec 128 fig. et 58 planches.

Après Altamira (1906), Font-de-Gaume (1910), Les cavernes cantabriques (1911), La Pasiega (1913), La Pileta (1915), Les Combarelles, dont la publication a été considérablement retardée par les événements, forment le sixième et dernier volume de la série in-folio consacrée aux peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques, entreprise par le prince Albert I<sup>er</sup> de Monaco et continuée par l'Institut de Paléontologie humaine. Signalons en passant que si cet Institut se voit contraint par la dureté des temps d'interrompre des publications aussi coûteuses, son directeur, M. le Prof. Boule, annonce l'intention de les prolonger par une série in-4<sup>o</sup> qui traitera non seulement de l'art paléolithique, mais de questions variées de paléontologie humaine et de préhistoire.

Comme plusieurs des précédents, ce livre comprend deux parties; l'une est une monographie de la caverne, l'autre est consacrée à des rapprochements et à des considérations synthétiques. La première (chap. I—VII) expose la découverte des figures en 1901, qui démontra d'une façon désormais incontestable l'authenticité et l'âge paléolithique des figures pariétales encore niés obstinément par nombre de préhistoriens à propos des découvertes de Sautuola à Altamira (1875 et 1879) et de E. Rivière à La Mouthe (1895). Après quelques compléments aux renseignements sommaires publiés sur la grotte Rey, voisine des Combarelles, par son inventeur E. Rivière, et des indications sur la galerie de droite, non décorée, les auteurs abordent le couloir de gauche, long de 237 m. Ils étudient la disposition des lieux, puis donnent une description minutieuse des figures pariétales (presque exclusivement gravures) qui, après quelques figures gravées à partir du 71<sup>e</sup> mètre depuis l'entrée, recommencent vers 165 m. et se poursuivent d'une façon continue sur les deux parois jusqu'à la fin de la caverne. Leur analyse ne saurait se résumer; il nous suffira de dire que les reproductions à grande échelle des figures insolées, leur réunion plus réduite en deux longues bandes dépliantes, des plans de la caverne avec indication de l'emplacement exact des panneaux gravés, donnent au lecteur l'illusion de la vue directe des originaux, et que le texte en fournit le plus lumineux commentaire.

Les figures actuelles corrigent diverses erreurs de déchiffrement dans les dessins publiés antérieurement et doivent désormais leur être substituées. De même, les auteurs répudient expressément leurs opinions antérieures sur les „wasm“ ou signes de propriété qu'ils avaient cru reconnaître sur les flancs de certaines bêtes, et sur la soi-disant couverture du grand Cheval (fig. 13), considérée à tort comme un indice de domestication, et qui doit aller rejoindre les „chevêtres“ de Piette.

En laissant de côté les représentations d'interprétation plus ou moins incertaine, l'inventaire des figures dont la détermination ne laisse place à aucune hésitation se décompose ainsi: 116 Chevaux ou



Equidés, 37 Bisons, 19 Ours, 14 Rennes, 13 Mammouths, 9 Bouquetins, 7 Bœufs, 5 Cerfs, 3 Biches, 1 Daim, 5 Lions, 1 Loup, 1 Renard, 1 Rhinocéros, une main cernée de noir, 4 tectiformes, 39 figures humaines ou anthropoïdes. Il y a lieu de signaler tout particulièrement, comme méritant une place d'honneur dans la collection des œuvres d'art paléolithiques, les Chevaux fig. 69, 71 (en noir), 81, les Rennes fig. 11 et 25, les Mammouths fig. 120 et 121, les têtes de Bouquetin (fig. 38), de Renard (fig. 72), de Loup (fig. 115), l'Ours Brun (fig. 34), l'Ours des cavernes marchant (fig. 39), enfin le jeune Lion (fig. 43), parfois appelé Lionne à cause de l'absence de crinière, mais à tort: le sexe est nettement marqué. Bien d'autres figures pourraient encore être citées, mais celles d'autres grottes publiées antérieurement nous ont rendus difficiles.

A cette première partie peut être rattaché le chap. XIV, où les comparaisons avec les autres grottes ou gisements ont surtout pour rôle de déterminer la date des gravures des Combarelles. Sauf quelques rares vestiges aurignaciens, la presque totalité appartiennent à un Magdalénien assez ancien. Bien que celles de la partie profonde soient en général plus récentes que celles qui sont moins éloignées de l'entrée, elles ne dépassent pas le Magdalénien moyen sans harpons. La décoration du couloir de gauche est donc d'une époque antérieure à l'occupation de la galerie de droite. Ce fait, confirmé par des observations du même genre à Altamira et à Marsoulas, donnerait à penser qu'une même grotte a pu servir successivement et alternativement d'habitation et de caverne sacrée fréquentée uniquement pour les cérémonies rituelles.

Les chap. VIII—XIII reprennent d'après une classification systématique les principaux sujets traités par les artistes des Combarelles, en les rapprochant des documents analogues fournis par d'autres cavernes ou par l'art mobilier; les représentations humaines ou anthropoïdes (chap. VIII); les Carnassiers (chap. IX); Félines, Canidés, Ours, Phoques; les Mammouths et Rhinocéros (chap. X); les Ruminants (chap. XI); Cervidés (Renne, Cerf, Daim), Capridés (Bouquetin), Bovidés (Bison et Bœufs); les Equidés (chap. XII et XIII). Dans tous ces chapitres sont figurées quantité de pièces soit inédites, soit de découverte relativement récente, et qui pour cette raison ne se trouvent pas dans le Répertoire de l'Art quaternaire de S. Reinach, précieux, mais remontant déjà à 1913. Tel est par exemple, sans parler d'un grand nombre des figures humaines ou anthropoïdes, l'os de Mammouth de La Colombière (Ain) sur lequel, à côté d'un homme certain, l'assemblage de traits des échinés d'un Ours et d'un Renne donne l'illusion d'un corps féminin; il est d'ailleurs possible que l'artiste ait remarqué après coup cette apparence, ce qui lui aurait donné l'idée de figurer l'homme. Citons encore une sculpture en bois de Renne découverte à Isturitz par M. Passemard et représentant un félin avec perforations et flèches gravées, qui rentre selon toute vraisemblance dans la catégorie des objets correspondant à une idée d'envoûtement et que le Dr. P. Rivet a ingénieusement rapprochée des bilboquets à signification magique des Eskimo.

Particulièrement importants sont les chapitres consacrés aux Equidés et aux figurations humaines. Le premier aboutit, par une analyse minutieuse de tous les éléments du corps, tant dans les races anciennes et actuelles de Chevaux sauvages ou domestiques que dans les figures des Combarelles, aux conclusions suivantes. On rencontre aux Combarelles des particularités qui aujourd'hui caractérisent des groupes des Chevaux nettement séparés; mais elles ne semblent pas y être combinées de la même façon que dans les races actuelles, aussi bien sauvages que domestiques: des caractères qui ne sont plus réunis s'y rencontrent associés ou inversement. Le fait est susceptible de deux explications qui du reste ne s'excluent pas: ou bien il existait aux temps paléolithiques des variétés intermédiaires et reliées par des transitions continues entre les types tranchés établis aujourd'hui par les spécialistes, ou bien les artistes paléolithiques, dessinant de mémoire et peu soucieux de riguer zoologique, ont réuni dans un même dessin des traits empruntés à des groupes distincts. Sous ces réserves, les Chevaux des Combarelles se rapprochent davantage des types nordique et celtique que du type lybique et du Tarpan; la présence de l'*Equus Przewalskii* est extrêmement douteuse; un nombre très restreint des figures représentent certainement l'Ane et peut-être l'Hémione, dont l'existence aux temps paléolithiques est attestée par des ossements et des gravures magdaléniennes.

Le chapitre relatif aux figures humaines et anthropoïdes est plus important encore et constitue à lui seul un travail de tout premier ordre, tant par l'abondance des documents rassemblés que par les idées qu'il expose sur un sujet intéressant à la fois l'art et la religion paléolithiques. Après avoir rapproché

des figures des Combarelles celles de l'art pariétal d'autres cavernes (à signaler que le bonhomme de Hornos de la Peña, dit „el Mono“, est pourvu d'un phallus omis dans le dessin publié dans *Les Cavernes cantabriques*) et de l'art mobilier, sculptures et gravures, il rappelle la documentation sur les mascarades dans l'ethnographie rassemblée dans le volume d'Altamira, et aboutit à la conclusion suivante, qui nous paraît tenir compte de toutes les données connues de ce problème complexe. L'aspect des figures anthropoïdes s'explique selon les cas par l'inexpérience des artistes et en particulier par le transfert au dessin de l'Homme des habitudes graphiques contractées dans la représentation prédominante des animaux, mais aussi par l'usage de masques soit comme déguisement de chasse, soit comme objets cérémoniels, peut-être magiques.

S'il n'y a pas lieu de chercher la contribution respective des trois collaborateurs de cette œuvre remarquable en ce qui concerne le texte, il convient de mettre à part l'illustration qui est exclusivement de l'abbé Breuil, tant pour le relevé et le déchiffrement des figures que pour leur dessin au net. Un travail de ce genre exigeait et a trouvé un savant doublé d'un artiste. Et il n'y a pas lieu de craindre que l'habileté artistique ait porté préjudice à l'exactitude documentaire; 58 grandes planches en photocollographie, dont des transparents facilitent la lecture, permettent de contrôler la fidélité absolue des dessins. Non seulement les copies en noir et en couleurs des figures pariétales des grottes françaises et espagnoles sont d'une consultation infiniment plus aisée que les originaux, mais encore elles sont appelées à en tenir lieu au jour plus ou moins lointain, mais inéluctable, où ceux-ci, après avoir bravé les siècles dans les cavernes obstruées, auront été détruits par la corrosion des parois maintenant en communication avec l'atmosphère du dehors.

G.-H. LUQUET.

Dr. L. CAPITAN et abbé JEAN BOUYSSONIE, *Un atelier d'art préhistorique. Limeuil. Son gisement à gravures sur pierres de l'âge du Renne.* — Paris, E. Nourry (Publications de l'Institut international d'Anthropologie, no. 1), 1 vol. in-4° de 130 pages, avec 13 fig. et 49 planches.

Le gisement de Limeuil (Dordogne), au confluent de la Dordogne et de la Vézère, signalé en 1909 par le Dr. J. Rivière, fouillé par MM. Capitan et Bouyssonie, a livré une collection d'œuvres d'art d'un intérêt exceptionnel. Par leur style comme par l'outillage en pierre, os et bois de Renne, il se rapporte au Magdalénien supérieur. Les gravures sur os et bois de Renne (notamment un fût de „bâton des commandement“ avec gravures en champlevé de Rennes et de poissons) ne présentent rien de bien nouveau; à signaler toutefois l'attitude d'un animal (sans doute Renard) comme roulé en boule (fig. 11, no. 1). Infiniment plus caractéristiques sont les gravures sur pierres. Non seulement on n'a rencontré nulle part un ensemble aussi riche (plusieurs centaines de pierres gravées, variant entre 10 et 40 centimètres de longueur, dont 137 avec figures déchiffrables plus ou moins complètes), mais en outre l'énorme prépondérance numérique des spécimens de cette catégorie par rapport aux autres œuvres d'art témoigne d'une spécialisation artistique. Bien plus, divers indices autorisent à se demander s'il n'y aurait pas eu à Limeuil un véritable atelier (au sens artistique du mot) ou école de gravure sur pierre. Une pierre (pl. XIV, no. 57) réunit plusieurs têtes de jeunes Cervidés, différentes pour l'exécution et notamment la sûreté et la profondeur du trait; l'une, la plus vigoureuse, paraît bien être le modèle du maître, et les autres plusieurs esquisses successives de l'élève.

Rien n'autorise à voir dans ces gravures des croquis destinés à être repris pour des figures décoratives d'objets mobiliers ou pariétales; le soin matériel qui y a été généralement apporté, même dans des spécimens d'exécution plus ou moins maladroite, témoigne qu'elles étaient faites pour elles mêmes. Mais leur intention était-elle purement esthétique, désintéressée, ou correspondait-elle à des préoccupations magicoreligieuses, comme le croient les auteurs? Leurs arguments me semblent peu décisifs. En particulier, je vois mal à quoi peuvent se reconnaître les fractures intentionnelles qui témoigneraient d'un bris rituel; d'ailleurs, dans nombre de cas, les figures ou au moins la figure principale sont intactes. Un Cheval a été gravé sur une pierre déjà fracturée portant un dessin de Bœuf (pl. XIX, no. 78). Si ces pierres ont été en contact avec des foyers, comme semblent en témoigner de nombreuses traces de calcination, elles n'étaient pas détruites après exécution des gravures. Enfin, certains des arguments invoqués conjointe-



ment font mauvais ménage. Le fait que la plupart des pierres gravées ont été trouvées „la face gravée en dessous, donc cachée“ ne signifie rien si l'on admet avec M. Bouyssonie que „toutes ont été jetées du haut de la falaise, pêle-mêle avec les silex, les os, les bois, jusqu'au pied du talus“; et l'on ne peut pas davantage tirer une conclusion de leur situation au moment de la découverte si l'on accepte l'hypothèse de M. Capitan que l'éboulis dans lequel elles ont été rencontrées résultait d'un glissement en bloc et d'un redressement de la couche archéologique par suite du délayage des couches sous-jacentes. Même l'indice le plus démonstratif d'une destination magique de l'art, à savoir la représentation d'animaux atteints par des flèches, correspondant à un envoûtement, ne se rencontre à Limeuil qu'en proportion infime (pour les 137 pierres reproduites, tout juste 5 cas, en y comprenant les flèches considérées comme incertaines par les auteurs eux-mêmes) et pourrait n'être ici que la survivance d'un thème artistique traditionnel dont la signification magique originelle était plus ou moins oubliée.

Mais s'il ne faut pas exagérer le rôle magique des gravures de Limeuil, leur valeur artistique est incontestablement de premier ordre. Assurément, elles émanent d'auteurs différents, d'habileté inégale et dont certains ne sont que des débutants ou des apprentis. Mais celles des „maîtres“, qui sont en nombre appréciable, se classent dans le grand art magdalénien, „art réaliste dans lequel observation, élaboration cérébrale et exécution mécanique ont atteint leur summum“.

On ne rencontre que 5 ou 6 dessins stylisés ou „tectiformes“. Des personnages humains très médiocres, rappelant en particulier ceux (aurignaciens) de la grotte David à Cabrerets, ne se rencontrent que sur deux pierres (pl. XXX, no. 126, qui pourrait figurer un groupe érotique; pl. XXX, no. 127). La presque totalité des gravures représentent des animaux (mammifères quadrupèdes), ou plus précisément du gibier, avec prépondérance du Renne et du Cheval (une cinquantaine environ pour chacun). Quantité sont remarquables par la variété et le naturel des attitudes; les principaux spécimens de Chevaux et de Rennes sont réunis dans les fig. 12 et 13. Une mention spéciale est due à un Renne broutant ou peut-être buvant (pl. II, no. 1), analogue à celui de Thayngen et peut-être plus beau, à deux Rennes bramant (pl. III, no. 2 et pl. V, no. 12), à un Renne à l'arrêt (pl. VII, no. 20), à un avant-train de Bouquetin (pl. XV, no. 61), à une tête de Cheval sur galet (pl. XXV, no. 105), à un Ours (pl. XXVIII, no. 118). Un curieux Bœuf est figuré fonçant tête basse (pl. XIX, no. 81). Les animaux sont figurés indifféremment en profil droit ou gauche, ce qui témoigne d'une grande habileté graphique. Dans des cas assez fréquents, la ligne de terre est figurée (pl. II, nos. 1; pl. V, no. 9, 11, 12, 13; pl. VII, no. 20; pl. IX, no. 30; pl. XX, nos. 94, 95; etc.). Fait exceptionnel dans l'art paléolithique franco-cantabrique, divers ensembles de figures paraissent former des groupes voulus: une harde de Cerfs, l'un à tête de face, un autre tournant la tête en arrière (pl. XV, no. 58), peut-être une troupe de Chevaux cernés (pl. XX, no. 95), un ensemble de trois avant-trains de Bœufs en perspective égyptienne, chacun en retrait sur le précédent (d'ailleurs avec perspective fausse, leur taille augmentant au lieu de diminuer avec l'éloignement). Dans deux Chevaux (pl. XX, no. 94; pl. XXIII, no. 98), la multiplication des pattes semble correspondre non à des repentirs, mais à un effort pour rendre dans un dessin unique les positions successives de membres en mouvement.

L'exécution matérielle est à la fois soignée et habile; parfois le trait, même dans les dessins les plus médiocres, est sûr et d'une seule venue; parfois au contraire, même dans les dessins de premier ordre, le trait définitif est isolé, repris et accentué parmi les traits multiples d'une ébauche. On remarque dans nombre de cas des reprises de traits qui peuvent être soit des repentirs de l'artiste, soit des corrections d'une autre main, sans qu'il soit parfois possible de choisir entre ces deux interprétations (pl. VI, no. 19; pl. VII, no. 20; pl. XII, no. 49; pl. XV, no. 59; pl. XXV, no. 103).

Nous ne pouvons allonger davantage cette analyse; elle n'a d'ailleurs d'autre but que d'engager à se reporter en détail à l'ouvrage lui-même. Son illustration, très soignée, reproduit notamment en dessins au trait les 137 gravures les plus claires en les débarrassant des traits inintelligibles qui en eussent rendu sans aucun profit la lecture plus difficile. Leur fidélité est d'ailleurs garantie par 17 planches de photographies directes et sans retouche. En résumé, c'est une contribution de la plus grande importance à la connaissance de l'art magdalénien.

G.-H. LUQUET.

STUDIEN ZUR VORGESCHICHTLICHEN ARCHÄOLOGIE; Alfred Götze zu seinem 60. Geburtstage dargebracht von Kollegen, Freunden und Schülern — in deren Auftrag herausgegeben von Hugo Mötefindt. Mit 276 Abbildungen im Text und 19 Tafeln und Karten. Leipzig, Kurt Kabitzsch, 1925.

Zum 60. Geburtstag von Professor Götze haben ihm Kollegen, Freunde und Schüler eine Festschrift gewidmet. Dem von Mötefindt ausgehenden Aufruf, sich mit einem Beitrage zu beteiligen, werden wohl alle gern gefolgt sein. Handelte es sich doch darum, einen der verdienstvollsten Vorgeschichtler Deutschlands zu ehren und ihm zu danken, einerseits für das, was er für die deutsche Vorgeschichtsforschung geleistet hat, andererseits mehr persönlich für die Unterstützungen mit Rat und Tat, die er so vielen zuteil werden ließ. Die einzelnen Beiträge stehen auf einer außerordentlichen Höhe. Jeder verdiente eine nähere Besprechung; in diesem Rahmen ist es aber nur möglich, den Inhalt kurz anzugeben.

Den Reigen eröffnet ein Aufsatz von Kade, in dem er die vor- und frühgeschichtlichen Altertümer des Amtsbezirks Römhild zusammenstellt. Die Zahl der Funde in diesem Gebiet ist erstaunlich groß. Es liegt kaum daran, daß die Gegend besonders dicht bevölkert war, sondern daß jemand vorhanden ist, der sich um die Bodenaltertümer seiner Heimat kümmert. — Das Paläolithikum ist mit einem Beitrag vertreten. Franz (Wien) veröffentlicht Aurignacien- und Magdalénienfunde von Stillfried an der March, einem Punkte, den man, was seine Wichtigkeit anbetrifft, wohl mit der Steinsburg vergleichen kann, und dem man auch eine so gründliche Untersuchung wünscht, wie sie die Steinsburg erfahren hat. — Mit der Schnurkeramik beschäftigen sich zwei Artikel. Amende (Altenburg) bringt eine gute Zusammenstellung der Funde dieser Gruppe aus dem Altenburgischen Ostkreise und schließt die Ergebnisse seiner Forschungen an, welche Beachtung verdienen. Sprockhoff (Berlin) publiziert neue Funde der Oder-Schnurkeramik und weist auf die großen Handelsbeziehungen hin, welche von der mitteldeutschen Schnurkeramik ausgehen und zur Odergruppe und noch viel weiter nach Osten führen. — Aus der Privatsammlung Stimming (Großwusterwitz) werden vom Besitzer Steinzeitfunde aus Brandenburg und Sachsen besprochen. Besonders gut ist die Gruppe der Kugelamphoren vertreten. — Paret (Stuttgart) teilt mit, daß sich im Nagoldgebiet die Steinzeitfunde häufen. Da so hoch oben im Schwarzwald Ackerbau ausgeschlossen war und auch jüngere Funde fehlen, erklärt Paret das Vorkommen von Steinbeilen damit, daß die Steinzeitleute die Beile verloren haben, als sie dort den anstehenden Feuerstein sammelten, um ihn entweder gleich zu bearbeiten, oder mit in die tiefer gelegenen und besiedelten Lößgebiete zu nehmen. — Von zwei schwedischen, durch Menschenhand bearbeitete Walroßpenisknochen ausgehend zählt Sarauw (Göteborg) einige in Deutschland gefundene Walroßpenisknochen auf. Während die schwedischen Stücke vorgeschichtlich sein können — sie wurden nebeneinanderliegend im Moor gefunden, — ist es bei den deutschen kaum der Fall. — Mit „Beitrag zur Kenntnis der jüngeren Steinzeit in Sibirien“ ist ein Artikel von Gandert (Berlin) überschrieben. Er veröffentlicht darin sibirische Funde, die in der ostasiatischen Abteilung des Völkerkunde-Museums Berlin aufbewahrt werden. Nach Gandert läßt sich die Kammkeramik bis zum Baikalsee, ja sogar bis zum Stillen Ozean verfolgen. — Tallgren (Helsingfors) befaßt sich mit der frühen Metallkultur in Südrußland. Steppengräberkultur, Ockergräber und Kubaner Großkurgane werden in scharfsinniger Weise miteinander verglichen. — Zur Entstehung der bulgarischen Steckdosen äußert sich Menghin (Wien). Er weist nach, daß als Vorformen nur Gefäße der Aunjetitzer Kultur Böhmens und Österreichs in Frage kommen. — Einen in der vorgeschichtlichen Abteilung der Staatsmuseen Berlin befindlichen Bronzefund der Periode I aus Kuttlau (Kreis Glogau) gibt Seger (Breslau) bekannt. Da beinahe alle Bestandteile des Fundes (Stabdolch, Dolch und Meißel) dem nordischen Kulturkreis angehören, nimmt der Verfasser an, daß die Stücke aus dem Grabe eines Führers stammen, der bei einem Vorstoß nach Schlesien seinen Tod fand und nach nordischer Sitte mit seinen Waffen bestattet wurde. — Den von Kostrzewski zusammengestellten Funden der älteren Bronzezeit Ostpreußens fügt Ebert (Königsberg) übersehene und neue Funde hinzu. Aufmerksam macht er besonders, daß das Verbreitungsgebiet der baltischen Randäxte im Osten und Nordosten der Provinz, das der Nortyckener-Äxte im Samlande und im Mündungsgebiet der Memel liegt. — Die Funde der gleichen Zeit aus der Neumark stellt in dankenswerter Weise Buchholz (Landsberg a. d. W.) zusammen. Hindenburg (Großbeeren) publiziert einen Depotfund der älteren Bronzezeit aus Vorland



(Kreis Grimmen) und Kiekebusch (Berlin) einen Depottfund der jüngeren Bronzezeit aus Dammfelde bei Köpenick. — La Baume (Danzig) untersucht die Bronzezierringe von Borkendorf und ähnliche Stücke auf ihre Herstellung und glaubt annehmen zu dürfen, daß sie alle aus einer Gießerwerkstatt stammen. — Dörpfeld (Athen) widmet seinem Mitarbeiter bei den Ausgrabungen von Troja einen Aufsatz über das Schiffslager der Griechen. Nach genauer Durchsicht der Angaben bei Homer wird es neuerdings nicht mehr an der Mündung des Skamander, sondern an der Besika-Bucht gesucht. Probegrabungen haben bisher zu keinem Ergebnis geführt. — Die weitaus wichtigste Arbeit in der Festschrift ist die von Reinecke (München) zur Geschichte der ältesten Fibeln. Nach ihm sind sie in Südtalien, vielleicht sogar in Griechenland entstanden und gehören etwa der Zeit um 1200 vor Christi Geburt an. In Norditalien werden nur jüngere Fibelformen gefunden. Auch die nordischen, zweiteiligen Fibeln, welche in die Periode II der Bronzezeit (nach Montelius) eingereiht sind, leitet er von italienischen Stücken ab. Um diese Ansetzung mit dem typologischen System zu verbinden, drückt Reinecke die Chronologie von Montelius um etwa 500 Jahre herab. Er läßt die Periode II der Bronzezeit um etwa 1200 v. Chr. Geburt anfangen. — Feyerabend (Görlitz) erweitert seine vor Jahren erschienene Arbeit über die bemalten Tongefäße der Oberlausitz. Wenn auch in chronologischen Fragen einige Irrtümer vorhanden sind, so hat der Verfasser die großen Zusammenhänge mit dem Hallstattgebiet gut herausgearbeitet. — Sehr interessant sind die Ausführungen von Lienau (Frankfurt a. O.) über einen Bronzering aus einem Grabe der frühen Eisenzeit. Infolge der Patinierung des Ringes — Oberfläche braun, darunter grün — kommt Lienau zu dem einwandfreien Schluß, daß der Ring, nachdem er beigelegt war, erst in trockenem Boden, später in feuchtem, von eisenhaltigem Wasser durchtränkten Boden und zuletzt wieder in trockenem Erdreich gelegen hat. Daß das Grundwasser eine Zeitlang den Ring erreichte, führt Lienau auf den Klimasturz in der frühen Eisenzeit zurück. — Auerbach (Gera) beschreibt einen seltenen Fund, nämlich zwei Teile einer „verlorenen Gußform“ aus Öpitz (Kreis Ziegenrück). Wahrscheinlich ist der Guß mißglückt, sonst würden kaum so große Stücke erhalten geblieben sein. — Die bisher recht spärlich bekannten südbayerischen Urnengräberfelder haben sich in letzter Zeit beträchtlich vermehrt, wie eine Fundkarte zeigt, die Wagner (München) in seinem Aufsatz — „Schwerter und Fibeln aus südbayerischen Urnengräberfeldern“ veröffentlicht. — Eine für das Gebiet von Gotha eigenartige Bestattungssitte hat Florschütz festgestellt. Er fand auf dem Seeberge Gräber mit „Knochenhäufchen“ und in ihnen als Beigaben Wendelringe, Paukenfibeln und Steigbügelarmringe. Die Sitte, den Leichenbrand in vergänglichen Umhüllungen der Erde anzuvertrauen, kommt in dieser Zeit bisweilen im west- und ostgermanischen Gebiet vor. Die Beigaben sind typisch keltisch. Es erhebt sich die Frage, ob diese Gräber Germanen oder Kelten zuzuschreiben sind. Florschütz hält sie für germanisch, worin ich ihm beistimmen möchte, zumal in Grenzgebieten die eingeführten Schmuckstücke meist die einheimischen an Zahl überwiegen. — Holwerda (Leiden) steuert einen Beitrag über seine Ausgrabung an der Stelle bei, wo der bekannte Stein mit der Inschrift *dea Sandraudiga* gefunden wurde. In der Nähe dieses Punktes, der sich durch dunkleres, mit Knochen und Scherben durchsetztes Erdreich und einem Stück Umwallung kenntlich machte, konnte Holwerda eine Begräbnisstätte der Spätlatènezeit feststellen. Er bringt Friedhof und Heiligtum in Zusammenhang miteinander. Seine Ausführungen gewinnen an Wahrscheinlichkeit, da er auch anderwärts auf Friedhöfen große ovale Anlagen angetroffen hat, die er nun als heilige Haine deutet. — Kjaer (Kopenhagen) berichtet kurz über die Auffindung eines germanischen Hausgrundrisses in Nordjütland, aus der Zeit um Chr. Geb., welcher auffallend viele Einzelheiten erkennen ließ. — Jahn (Breslau) veröffentlicht einige burgundische Funde aus der Lausitz. Besonders würdigt er die Hügelgräber von Horno, die einzige Hügelgräbergruppe westlich der Oder, welche der spätkaiserzeitlichen, burgundischen Kultur angehört. — Außer Professor Götze ist Mötefindt einer der wenigen, welcher sich mit technischen Fragen beschäftigt hat. Sein Beitrag bringt neues Material zur Geschichte der Schraube. — Unter den finnländischen Funden der späten Völkerwanderungszeit sind Gerätegruppen merkwürdig, von denen man mit Sicherheit noch nicht sagen kann, welchem Zweck sie dienten. Sie stellt Hackmann (Helsingfors) zusammen. Er sieht sie als Leitstockbeschläge und Peitschenstiele an, allerdings ohne Anspruch auf eine endgültige Lösung. Im antiquarisch-topographischen Institut in Stockholm fand Almgren ein altes Folioblatt mit Zeichnung und Beschreibung eines Runensteines von Drewoldke auf Rügen. Er bildet dieses für uns so wichtige Blatt ab

und fügt einleuchtende Erklärungen hinzu. Die Runen lassen sich entziffern und ergeben den Satz: Grima und Asa errichteten dies Denkmal über Ulf. Für die Herstellung des Steines kommt das Ende des 10. Jahrhunderts in Frage. — Arne (Stockholm) geht in seinem Beitrag auf byzantinische Münzen ein, die unter vielen anderen in einem gotländischen Münzenfunde lagen. — Rydh (Stockholm) stellt die deutschen Münzen aus der Wikingerzeit Schwedens zusammen und zeigt ihre Verbreitung auf einer Karte. — Der letzte Aufsatz ist von Göbller (Stuttgart). Er beschreibt zwei Ringwälle des Schwarzwaldgebietes, welche wohl frühgeschichtlich sind.

Als Herausgeber der wohl gelungenen Festschrift zeichnet Mötefindt. Ihm ist es zu verdanken, daß das Buch auch in seiner äußeren Form einen sehr guten und geschlossenen Eindruck macht.

K. TACKENBERG.

JÓZ. KOSTRZEWSKI, Wielkopolska w czasach przedhistorycznych (= Vorgeschichte von Großpolen), 2. bedeutend erweiterte Auflage mit 856 Zeichnungen im Text und 16 Tafeln. Posen 1923, Fiszer & Majewski.

Die 2. Auflage von Kostrzewskis Vorgeschichte von Posen ist ein neues Werk geworden. Sie zählt zu den besten und gründlichsten bisher überhaupt vorliegenden landeskundlichen Arbeiten auf dem Gebiet der Vor- und Frühgeschichtsforschung. Vor allem durch die 832 beigefügten Anmerkungen mit genauen Fund- und Literaturnachweisen wird das Buch zu einer Quellenschrift ersten Ranges von bleibendem Wert. Unter Wielkopolska (= Großpolen) versteht Kostrzewski diesmal nicht mehr wie üblich nur die ehemalige Provinz Posen, sondern die alten Wojewodschaften Posen, Gnesen, Łęczyca, Sieradz, Brześć-Kujawien und Inowraclaw (Hohensalza) mit dem Dobrzyner Land. Es ist also jetzt auch ein wesentlicher Teil Westkongreßpolens mit berücksichtigt. Die Funde werden in zeitlicher Reihenfolge behandelt, in erster Linie nach der typologischen und siedlungsarchäologischen Methode. Am kürzesten bespricht Kostrzewski die vorneolithischen Altertümer, am ausführlichsten die nachbronzezeitlichen. Besonders eingehend versucht er dabei zu erweisen, daß die „lausitzische Kultur“ den Urslawen zugeschrieben werden müsse. Mit dieser Anschauung steht allerdings Kostrzewski jetzt fast völlig allein, und sie läßt sich in allen Einzelheiten widerlegen. Neuerdings haben besonders auch tschechische Forscher — z. B. Červinka und Schráníl — betont, daß eine solche Beurteilung der lausitzischen Kultur nicht haltbar ist. So bleibt es u. a. auch vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus völlig unmöglich, die lausitzische Kultur mit der gänzlich andersgearteten, über 1000 Jahre jüngeren, frühgeschichtlich slawischen in Verbindung zu bringen, wie dies Kostrzewski tut. Bei der kurzen Behandlung der bisher noch nicht ausreichend bearbeiteten frühgeschichtlichen Funde äußert Kostrzewski die Ansicht, man hätte es hier mit einem besonderen slawischen Kunststil zu tun, der eine ebenso ausgeprägte und selbstständige Eigenentwicklung gehabt haben soll, wie etwa der Hallstattstil oder der Latène stil. Auch dieser Meinung vermögen wir uns nicht anzuschließen. Ausführlichere Besprechungen der Neuauflage von „Wielkopolska w czasach przedhist.“ sind bereits an anderer Stelle erschienen (Urgesch. Anzeiger I, 2 S. 42—43 [Antoniewicz], Mannus XVI, S. 302—324 [Richthofen] oder Obzor praehist. III, 1 S. 58—61 S[tocky]).

B. v. RICHTHOFEN.

A. STOCKÝ, Neolithická plastika v. Čechách (= Neolithische Plastik in Böhmen): Strena Buliciana (Agram-Spalato 1924) S. 717—720, mit 3 Abb.

Veranlassung zu diesem Aufsatz bildet die Auffindung eines durch Stichreihen verzierten bandkeramischen Idols (Frauenfigur, nur Oberteil erhalten), in einer Wohngrube von Molitorov bei Kouřim, Bez. Kolin. Am Hals zeigen sich Reste einer Verzierung aus länglichen Einstichen, die vielleicht als Nachahmung einer Halskette anzusprechen ist. In Böhmen war bisher noch kein Stück dieser Art sicher nachgewiesen. Das Auftreten des Typs am Fundort wird von Stocký als Einfluß der jüngstbandkeramischen Kultur Südmährens erklärt. Neuere Funde ermöglichen es nämlich nach seiner Ansicht, zwischen solchen Beziehungen und dem Einfluß des verwandten Jordanmühler Stils Schlesiens in Böhmen zu unterscheiden. Funde vom ausgesprochen Jordansmühler Typ treten hiernach im wesentlichen nördlich der Elbe — im Gebiet zwischen Königgrätz und Nymburk — auf, solche vom Charakter des jüngsten südmährischen „Lengyelstils mit bemalter Keramik“ südlich der Elbe, von Chrast bei Chrudim über



## BESPRECHUNGEN

Kouřm und Böhmisches-Brod bis zur Gegend von Prag. Kennzeichnend für die Einwirkung der Jordansmühler Kultur sind in Böhmen nach Stocký besonders verzierte einhenkige Krüge, die er von den bekannten Jordansmühler zweihenkligen Töpfen herleitet; — für Ursprung aus der südmährischen Gruppe: Gefäße aus vorzüglich gebranntem, schwarzem Ton, mit scharfkantigem Umriß und typischen Warzen.

In den gleichen Zeitabschnitt, d. h. die Zeit der jüngeren Stichreihenkeramik Böhmens, setzt Stocký noch folgende Reste von Tonplastik:

1. Tierkopf von Černý Vul bei Statenitz (Pič, Starožitnosti I, 3, T. LVIII, 10);
2. Kleineren Fuß aus einer Siedlungsgrube der gleichen Fundstelle;
3. u. 4. Bruchstück einer stichreihenverzierten Tierfigur und einfachen Fuß (Nachbildung eines menschlichen?) von Skřivany bei Neubydžow.

5. Bruchstück eines Unterteils einer Statuette aus der Šarka bei Prag.

6. Bruchstück (vom Unterteil [?]) einer Fig.) aus Řež bei Klecany.

Älter und in den jüngsten Abschnitt der Voluten-Bandkeramik einzureihen ist ein Scherben aus Podbaba bei Prag, der an Stelle einer Warze einen roh ausgeführten Tierkopf trägt (Z. f. Ethnol. 1897, S. (250) m. Abb.), ebenso wie z. B. ein sorgfältig ausgeführter Tierkopf von Boskowitz in Mähren.

B. v. RICHTHOFEN.

FRIEDRICH BEHN, Hausurnen (Band I Heft 1 der „Vorgeschichtlichen Forschungen“. In Verbindung mit O. Almgren, G. Karo, B. Meißner, H. Obermaier und H. Ranke herausgegeben von M. Ebert). 120 Seiten, 39 Tafeln. Berlin, W. d. Gruyter & Co., 1924.

Als erstes Heft der „Vorgeschichtlichen Forschungen“ erschien eine Arbeit von Friedrich Behn über die Hausurnen, wodurch sich die von M. Ebert herausgegebene Bücherreihe gut in die vorgeschichtliche Literatur einführte. Der Verfasser hat sich schon viel mit den Hausurnen-Problemen beschäftigt; die neue Arbeit ist als vortreffliche Zusammenfassung zu werten. Sie zerfällt in zwei Hauptteile. — In einem ersten werden die deutschen Hausurnen aktenmäßig zusammengestellt und die aus Holland, Dänemark, Schweden, aus Mittel- und Südeuropa, vor allem Italien, aus Asien und Ägypten angereicht. Beim deutschen und nordischen Material ist Vollständigkeit erreicht, während sie der Verfasser beim übrigen Material nicht erstrebt hat. Es ist gewissermaßen nur zum Vergleich herangezogen.

Die deutschen Hausurnen stehen selbstverständlich im Mittelpunkt der Untersuchung. Behn hat sie ihrer Form nach in Erdkuppelhütten, Zelthütten, Rundjurten, Rechtecks- und Pfahlhäuser eingeteilt.

Dieser Gruppierung liegt die Gesamterscheinung des Hauses zugrunde. Deshalb ist sie besser als die früher aufgestellten Einteilungen, welche meist nur die Form eines einzelnen Hausteiles zum Ausgangspunkt nahmen. So griff Schulz die Form des Daches heraus und stellte den Hausurnen mit Firstdach die mit Runddach gegenüber. — Die Verbreitung der Hausurnen innerhalb Deutschlands wird auf mehreren Karten gezeigt. Drei Fundgebiete schälen sich heraus. Das erste und größte liegt im Harzvorlande zwischen Harz, Bode, Elbe und Mulde, das zweite in der Priegnitz und in Südmecklenburg, das dritte in Pommerellen nordwestlich der Weichselmündung. Auf chronologische Fragen legt der Verfasser merkwürdigerweise wenig Wert. So wird einmal die Urne von Oblowitz in den Übergang von der Bronze- zur Eisenzeit gesetzt (S. 32) und das andere Mal in die Späthallstattzeit (S. 45). Die Hausurnen von Woedtke sind falsch datiert. Sie gehören nicht in die Frühlatènezeit (S. 36), sondern in die Periode VI, wie das Beigefäß Tafel XIIc beweist. — Einige Ansichten des Verfassers sind recht bedenklich. Er schreibt z. B. die Hausurnen des Harzgebietes den Cheruskern zu; daß dieser Stamm in historischen Zeiten in jener Gegend gesessen hat, ist noch kein Beweis dafür, daß er auch schon zur Zeit der Hausurnen dort siedelte. Ein Beweis läge erst dann vor, wenn man eine lückenlose typologische Entwicklung aller Kultur-Rückstände von der Zeit der Hausurnen bis in die historische Zeit nachweisen könnte.

Der zweite Teil der Arbeit ist mit dem Wort „Ergebnisse“ überschrieben. Er ist in vier Abschnitte gegliedert. Im ersten wird auf das Verhältnis der Hausurnen zueinander eingegangen. Die ältesten finden sich in der Steinzeit im bandkeramischen Kulturkreis. Die italienischen und die deutschen sind ans Ende der Bronze- und in die Hallstattzeit zu setzen (die nach Behn jüngsten Hausurnen von Woedtke gehören auch noch in die Hallstattzeit — siehe oben). Der Verfasser vertritt den Standpunkt, — im

Gegensatz zu anderen Forschern (Montelius) — daß zwischen den Gruppen in Italien und Deutschland kein Zusammenhang bestanden hat. Er hält die deutschen Hausurnen für etwas jünger. Mötelfind ist geneigt, das Umgekehrte anzunehmen. Wer Recht hat, vermag ich nicht zu entscheiden. Nur exakte chronologische Einordnung kann uns weiter helfen; sie ist aber bisher noch nicht versucht worden. — Der zweite Abschnitt ist den Modellen gewidmet. Behn hat im Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz nach den Hausurnen Hausrekonstruktionen anfertigen lassen, über die er ausführlich Bericht erstattet. Geht er doch von der Ansicht aus, daß „die Hausurnen sichere Abbilder der vorgeschichtlichen Häuserbauten darstellen“. Seine Ausführungen, in denen er sich stets auf ethnologisches Vergleichsmaterial stützt, haben etwas Bestechendes an sich, obwohl einem der Gedanke immer wieder auftaucht, daß kaum in dem geschlossenen germanischen Kulturkreis in einer verhältnismäßig kurzen Zeit so viele verschiedene Hausformen üblich gewesen sein können. — Im Kapitel „Hausurnen und Urgeschichte des Hauses“ führt der Verfasser aus, daß am Anfang der Baugeschichte zwei Grundtypen, die Erdgrube und das Zelt, bestanden haben. Von der ersteren Form geht die Entwicklung weiter über Erdkuppelhütte, Rundjurte, Ovalhaus zum Viereckshaus. An die Zeltform, die anfangs runden Grundriß gehabt hat, reiht sich entwicklungsgeschichtlich das Ovalzelt und das Viereckszelt an. Das Ende der Reihe ist auch wieder im Viereckshaus erreicht. — Im letzten Abschnitt erläutert der Verfasser die religionsgeschichtliche Bedeutung der Hausurnen. Wenn er sich in diesem Kapitel knapp faßt, so liegt der Grund darin, daß es ihm vor allem ankam, die Hausurnen auf baugeschichtlicher Grundlage zu behandeln.

Das Buch ist mit vielen Abbildungen ausgestattet (39 Tafeln). Unangenehm fällt es auf, daß auf den Tafeln die Größenangaben fehlen, zumal sie auch im Text nicht immer angegeben werden. Diese Flüchtigkeiten sind natürlich viel zu nebensächlich, als daß sie den Wert der Arbeit irgendwie beeinträchtigen könnten.

K. TACKENBERG.

MAX EBERT, Vorgeschichtliches Jahrbuch. Band I, Bibliographie des Jahres 1924. Berlin und Leipzig 1926, Verlag Walter de Gruyter & Co. 157 Seiten, 5 Taf., 1 Bildnis.

Dieses Werk gehört zu den glücklichsten Unternehmungen der prähistorischen Literatur überhaupt. Man hat es häufig beklagt, daß es für eine so große und ausgedehnte Wissenschaft, wie die Vorgeschichte, kein bibliographisch orientierendes Werk gäbe. Hier liegt es jetzt vor, und zwar in einer Vollendung, die auch für andere Wissenschaftsgebiete maßgebend sein kann.

Der Gedanke der Gründung dieses Jahrbuches ist dem Herausgeber, Max Ebert, aus dem Reallexikon erwachsen. Ein Reallexikon, das Jahre für seine gesamte Drucklegung beansprucht, ist schon während des Druckes naturgemäß nicht mehr auf voller Höhe der Wissenschaft, es bedeutet gleichsam einen Schnitt durch ein fließendes Element: die Durchführung des Gedankens, nun wenigstens eine fortlaufende bibliographische Ergänzung zu geben, ist sehr zu begrüßen. Das Jahrbuch bringt nur einen ganz kurzen einleitenden Aufsatz (Max Ebert, Alt-Wöklitz), dann folgt die Übersicht über die Literatur des vergangenen Jahres, wissenschaftliche und persönliche Nachrichten beschließen den Band.

Der Wert der Literaturübersicht liegt einmal darin, daß sie nicht ein Gelehrter bearbeitet, der bei der heutigen Verzweigung der Wissenschaft unmöglich das ganze Gebiet übersehen kann, sondern daß regionale Gruppen durch je einen Fachvertreter des betreffenden Landes oder Gebietes behandelt werden, als zeitliche Gruppe erscheint allein das Paläolithikum, das Obermaier darstellt. Deutschland ist in Provinzen geteilt worden, es wird bearbeitet von La Baume, H. Seger, O. Kunkel, E. Sprockhoff, R. Beltz, G. Schwantes, H. Gummel, G. Wilke, W. Bremer und E. Wahle. Kyrle bearbeitet Österreich, Tschumi die Schweiz, Holland Remouchamps, Bronstaed, Björn, Rothmann die skandinavischen Länder, Hackmann Finnland, Sturm die Baltischen Randstaaten, Kostrzewski Polen, Richthofen die Tschechoslowakei, Popow Ungarn und die Balkanländer, Serra-Ràfols Frankreich und Spanien, von Duhn Italien und Karo Griechenland. An diese Gebiete schließt sich noch Ägypten, Palästina-Syrien und Vorderasien an, von Scharff, Thomsen und Unger behandelt.

Zu bedauern ist dabei, daß Frankreich bei seiner großen Bedeutung für die Vorgeschichte und bei seiner wissenschaftlich wichtigen Stellung innerhalb der prähistorischen Forschung nicht durch einen französischen Prähistoriker bearbeitet worden ist, hoffentlich wird das für die kommenden Bände geändert werden.



## BESPRECHUNGEN

Zweitens liegt der Wert der Literaturübersichten darin, daß sie nicht nur Titel und Größe der Artikel und Bücher angeben, sondern jedesmal eine ganz kurze, knapp gehaltene, sehr objektive Würdigung. So ist es sofort möglich, Wichtiges von Unwichtigem zu scheiden, der Leser findet in Kürze das, was er in der prähistorischen Literatur sucht. Dieses Werk ist das ideale Hilfsmittel für die wissenschaftliche Arbeit, ein Hilfsmittel, wie es in gleicher Durcharbeitung nicht viele Disziplinen besitzen.

HERBERT KÜHN.

ERNST VATTER, Religiöse Plastik der Naturvölker. Frankfurt a. M., 1926. Frankfurter Verlagsanstalt. 192 Seiten, 101 Abb.

Endlich also gibt es ein Buch, das die Kunst der Naturvölker behandelt, wie sie von jetzt ab immer behandelt werden muß: mit der Skepsis des Ethnologen, der ihren Gebrauchssinn kennt, besonders ihre religiöse Wirkungsaufgabe; realzauberisch benutzt und nicht nur als Verbildlichung des „Heiligen“ betrachtet zu werden; andererseits mit der Weitherzigkeit des Kunstforschers, der in aller sinnlichen Gestaltung, mag sie noch so inhaltlich belastet und also zweckformhaft aussehen, neue Reiche der ästhetischen Werte erkennen muß. In diesem Sinn zweiseitig sachlich gestützt, schreitet langsam die Mitteilung jener Vorerkenntnisse fort, durch die vielleicht einmal die letzte, adäquate Erkenntnis primitiver Kunst gegeben wird. Ethnologisch gesehen, wollte man nicht den Namen „Kunst“ zugeben; kunstwissenschaftlich gesehen, wagte man nicht die in Analogie zu den bestehenden ästhetischen Gesetzen gebildeten Formeln für „primitive Kunstgesetze“ aufzugeben. Aber es ist selbstverständlich, daß jede auch noch so leise Analogie fallen muß; denn nachdem einmal Lévy-Bruhl die fundamentale Andersartigkeit der primitiven Denkformen erkannt hat, werden die ästhetischen Gesetze der primitiven Formen sich nicht bequemer bilden. Bisher war diese Lage hoffnungslos. Denn die Zweiteilung war immer durch zwei Forscher gegeben, den nur-ethnologischen und den nur-ästhetischen, die sich nicht verstanden und also nichts sagen konnten. Vatter nimmt diese Zweiteilung auf sich und beweist durch sein Buch, daß die Widerspruchsseiten sich nicht ausschließen, sondern zusammengenommen überhaupt erst die fruchtbare Frage nach primitiver Kunst möglich machen. Allerdings wird daraus ein zwiespältiges Buch. Denn es kann nichts als den Entschluß zum methodisch einzig möglichen Weg vorstellen, während die Erkenntnismittel, besonders die kunstwissenschaftlichen, nur langsam wachsen. Vatter verstand dieses Unglück und gab deshalb die geistige Erklärung der primitiven Plastik in möglichster Vollständigkeit, über die ästhetische Erfassung aber und ihre Berechtigungsgrenzen nur zurückhaltende Anweisungen.

Man hat noch nie so gut gewählte Abbildungen primitiver Plastik gesehen; hier ist wirklich die ästhetische Mannigfaltigkeit primitiver Werke in dem Sinn verstanden worden, daß für die große Zahl der Stiltypen wohl die ausgeprägtesten, aber nie die unsachlich exotischsten Beispiele gewählt wurden. Man merkt auch im Text, wie immer nach dem weitesten Umkreis der Formverschiedenheit geforscht wird, in welchem ein und derselbe Figurentyp aufzutreten vermag. Das ist am besten gelungen in den Kapiteln über die Ahnenfigur und die Schutz- und Zauberfigur. Also: Arten der Plastik, die durch bekannte Kulturformen eindeutig bestimmt sind, aber überreiche Abwechslung ihrer ästhetischen Erscheinung gefunden haben. Diese Verschiedenheit — ohne Frage in jeder Manifestierung als typisch für die meist kleinen Kollektiveinheiten der Primitiven und nicht als Ergebnis individuellen Einfall-Reichtums aufzufassen — war zu beschreiben; sie zu begründen ist das offen gebliebene Problem. Geographische Verschiedenheiten als Erklärung anzuführen wäre leicht, aber gerade sie zu nennen, ist nur der Ansatz zu jeder eigentlichen Stiluntersuchung. Die törichte Hoffnung, in so schwer erschließbarem Gebiet gleich Endgültiges zu sagen, zeigt der Verfasser nie; und der Ton des Buchs ist differenziert genug, um jede Berechtigung zu einem die Darstellung wiederkäuenden Lob auszuschließen. Ich weise hin auf die sorgfältige Erklärung der Maske und den Abschnitt „Stilprovinzen“, wo an die Frage angeschlossen wird, ob der zunächst auffallende künstlerische Reichtum der primitiven Plastik als solcher zur Betrachtung berechtigt, oder ob auch die Ästhetik finden muß, daß hier die Kunst nur reich sei durch die Fesselung an das „Heilige“, Kultische, Geglaubte; das würde ergeben, daß gerade in dem Zwang die Ermöglichung der Formen liege, die wir sehen, und würde heißen, daß die Ästhetik hier „Inhaltsästhetik“ sein müsse, die einen für sich bestehenden Drang nach ästhetischen Formen nicht kennt. Von hier aus

kommt man wieder auf die unvermeidbare Uneinheitlichkeit des Buchs. Dazu muß noch einiges Grundsätzliche bemerkt werden.

Die beiden Kapitelgruppen „Bedeutung“ und „Form und Stil“ stehen sich gegenüber. In jeder ist das ihr eigene Prinzip übertrieben. Beispiele: daß in den Totempfählen der Nordwestamerikaner die ganze Klanlegende plastisch zu lesen ist, ist unbestreitbar. Aber es muß dazugesagt werden, daß ein solcher Pfahl nun keineswegs wie eine Illustration ist. Sondern: schon die Art der Formen selber (nicht nur ihre Zusammenordnung) ist wie hypnotisiert von dem Mythos und seinem Geist. Die eigentliche und nur in dieser Weise sinnlich ausdrückbare Bedeutung solcher Totemplastik liegt eben darin, daß die Zeichen für Eingeweihte der noch zauberdämonisch gemeinten „kosmogonischen“ Vertauschungswelten als der Wurzeln ihrer Klanbildungen und nicht episch formvolle Rituskopie für Lernbegierige ist. Dieses im Inhalt liegende Formale — aller Kunst ohne rein ästhetischen Kanon eigentümlich — ist als Bedeutung nicht genau hervorgehoben worden. An anderen Stellen allerdings wird diese Seite primitiver Plastik bis zum letzten verfolgt, z. B. bei der Unterscheidung der eigentlichen Geisterfiguren von den Zauberfiguren. Die Geisterfigur ist der Totengeist, der andere besitzt Wert und Macht nur, wenn sie einen Zauberstoff trägt. Daß die Formen, besonders für die letztere, immer verschiedener werden, ist klar. Es ist also eine Art Erniedrigung des in sich „heiligen“ Dings zu bloßem Behälter, Reliquar. So weit werden natürlich inhaltliche Erklärungen, die nicht mehr als die Berichte der Eingeborenen zu verraten wagen, nie gehen. Gerade diese „Quellen“ aber sind häufig nur sekundäre Deutung, was Vatter immer wieder anmerkt. Er geht also weiter zu entschieden Erklärungen im angedeuteten Sinn. Nur daß er diese selbst nicht mehr im einzelnen stützt, sondern plötzlich von allgemeiner Ablehnung der nun möglichen Deutungsübertreibungen spricht. Aber gerade in diesen Dingen wird man seltener fehlgehen als bei der Betrachtung von „Form und Stil“. Beispiele dieser Gruppe sind viel gefährlicher, etwa: das Gesetz der Frontalität für das wichtigste Gesetz der primitiven Plastik zu halten. Denn eine solche Regel ist gar nicht ein „ästhetisches Gesetz“ zu nennen. (Versteht sich: im Sinne von „Stilgesetz“ oder Gesetz des je wirksamen Kunstwillens.) Frontalität, wie auch Symmetrie, mathematische und sonstige proportionelle Regelmäßigkeiten sind trotz allgemeiner „prinzipieller“ Bedeutung nicht Gesetze, sondern Vorstufen der ästhetischen Gesetze<sup>1)</sup>. Und diese Vorstufen, ihre Stärke und die Art ihres Auftretens müssen selbst wiederum erklärt werden aus den Eigenschaften des jeweiligen „Stils“. Dann erst zeigt sich, daß diese sogenannten „Prinzipie“ in den verschiedenen Stilen in verschiedener Verhältnislage und also in verschiedenem Sinn auftreten. Weshalb mit ihnen Wesentliches über primitive Kunst nicht gesagt werden kann. So ist es auch mit den anderen angeführten „Gesetzen“, ausgenommen vielleicht was (130ff.) über die „Verteilung der Masse auf Rumpf und Extremitäten“ gesagt wird. Die uns geläufige kunsthistorische Urteilsart ist unzulänglicher als man einsehen kann.

Aber Vatter selbst hat jenes von Lévy-Bruhl begründete Gesetz der „Partizipation“ genannt. Gerade die Selbstaufhebung des Subjekts durch die Teilhabe oder gar Identifikation mit Teilen der Welt oder Geistern kann besondere Gesetzmäßigkeiten primitiver Plastik bedingt haben. Die von Vatter oft genannte „Realität des Bildes“ (Geisterbild ist der Geist) kommt aus den primitiven Besonderheiten des Geistes und ist ein solches Wesensgesetz primitiver Plastik. (Es muß nur im Formalen noch erkannt werden. Eine Andeutung auf S. 34.) Für die Definition der Maske hat Vatter selbst die von der noch ungefestigten Raumvorstellung kommende primitive Auffassungsart der Dingwelt als „Verwandlung“ benutzt. Dieses Gesetz sagt, daß es keine konstanten Dinge gibt, sondern sie je nach der erstrebten Bedeutung aus der undifferenzierten Umwelt herauspringen. Noch andere Gesetze Lévy-Bruhls, wie die von dem fehlenden Identitäts- und Zeitbewußtsein, der voneinander ungeschiedenen Anschauung und Vorstellung usw. würden sich in formale Gesetze der Plastik umsetzen lassen.

Vatter hat sich um die Auffindung solcher eigentlich kunstwissenschaftlichen Gesetze mit großem Erfolg bemüht. Schon Ernst Große beklagt in seinen „Anfängen der Kunst“, daß auf diesem gerade für die Bildung von Kategorien wichtigen Gebiet der primitiven Kunst keine ernstlichen Anstrengungen von der Kunstwissenschaft gemacht wurden. Obgleich dieser Hinweis gegeben war, entstand bis zu

---

<sup>1)</sup> Man sollte einmal zu berücksichtigen versuchen, was Ludwig Coellen in „Der Stil in der bildenden Kunst“ an Mitteln zur Auffassung primitiver Kunst gegeben hat.



## BESPRECHUNGEN

Vatters Buch keine Untersuchung der Stilgesetze primitiver Kunst, die die ethnologische Grundlegung mit Sicherheit bewahrt und zugleich über kunstwissenschaftliche Fragen genügend unterrichtet ist. Um so erfreulicher ist es, daß Vatter nun auch die durch die ethnologische Sorgfalt bewirkte Erschwerung der kunstwissenschaftlichen Betrachtung und Gesetzbildung nicht klügelnd vermeidet. Er bildet also nie kunstwissenschaftliche Gesetze mit jener unbewiesenen Psychologie des „Primitiven“, wie sie seit langem üblich ist. Er ist sich bewußt, auf diesem Gebiet immer noch vor der schwierigen und ernsten Aufgabe des ersten Wegbahnens zu stehen. Der mit diesem Bewußtsein gegebene Weitblick wird tief genug in den erst auftauchenden Kreis der Probleme eindringen, um zu wissen, daß auch die schon geglätteten Ergebnisse primitiver Kunstforschung nur ein schwacher Anfang der Erkenntnis sind. Wie bei allen, nicht nur den künstlerischen, Eigenschaften der Primitiven stehen wir nicht vor „Tatsachen“, die mit einem (ethnologischen) Schlag eröffnet sind, sondern vor Bedeutungsordnungen, die nur in Graden zugänglich werden. Sie sind unfassbar wie „Bilder“ in jenem uns gewohnten Sinn, aber haben gerade deren absolute, indiskutable Realität, wie sie allem vorrationalistischen Denken selbstverständlich war. Gerade Kunsthistoriker, die oft eine allzu gangbare, mit „Ausdruck“ alles erledigende Auffassung vom „Bild“ haben, werden über die Frage der „Realität des Bildes“ noch viel — Bachofen<sup>1)</sup> lesen müssen. Ohne das Gefühl, sich von „kühnen Spekulationen“ verpflichtungslos kitzeln zu lassen! Eher: um mit solchen Hilfen dem Wesen primitiver Kunst näher zu kommen, schließlich: um die jetzt noch nötige Skepsis gegen primitive Ornamentik nicht mehr teilen zu müssen. Scheltema hat gegen die Deutbarkeit dieser Ornamentik gesagt, daß in ihr Ursprüngliches und Degeneriertes nicht zu trennen ist. Sicher ist trotzdem, daß in der Ornamentik der Kunstgeist der Primitiven wesentlicher zu finden ist als in der Plastik. Zwar handelt es sich hier um eine sehr schwierige Frage, die wohl mit Hilfe der Ethnologie, aber nicht durch Häufung der Einzeluntersuchungen zur Lösung gebracht werden kann. Viel von der Problematik dieser Frage bringt das angeführte Buch von Coellen. Auch Vatter gibt wichtige Anregungen: er erwähnt jenes merkwürdige Ineinandergreifen von Plastik und Ornamentik (Nordwestamerika, Kongo, Neu-Guinea usw.) gerade für die Völker, die nicht in endgültige naturalistische Verdampfung des Daseins geraten sind. Das gerade wird wichtig werden für die noch unklare Bestimmung des Übergangs der Naturvölker in die ersten Formen des Kulturvolks (z. B. die Anfänge der Tiahuanaco-Stufe in Peru), — eine Bestimmung übrigens, die auch Vatter für sehr erstrebenswert hält und nicht versäumt nachdrücklich zu erwähnen. Ein solches Volk wird nach einer vorher durchaus ungewohnten Art von Totalität verlangen. Aus der genaueren Erfassung des Wechsels von expressiver und symbolischer Ornamentik werden solche Entwicklungspunkte tiefer bestimmt werden können. (Expressiv aber nenne ich das geometrische, wie auch das organische oder gar naturalisierende Ornament, soweit man es als das vitalrhythmisch — oft auch „magisch“ — geordnete, dagegen architektonisch ungeordnete Ornament erkennen wird.)

Im ganzen wird man dieses Buch für eine der erfreulichsten Darlegungen halten, die die vital voranstehende Kunst der Naturvölker: die Plastik, gefunden hat. Ob man nun die Schwierigkeiten dieser „Kunst“ in dem Sinn nehmen will, daß sie, kurz gesagt, als „Exotismus“ eine unüberwindbare Trennung von uns hat, oder in dem anderen Sinn, daß wir an ihr um die Anfänge menschlicher Kunstübung überhaupt uns bekümmern und aus der Würde der Wurzel entscheidende Grundsätze einer (vielleicht) endgültigen „Kunsterkenntnis“ gewinnen wollen, in jedem Falle wird Vatters Werk eine schwerwiegende Voraussetzung aller weiteren wissenschaftlichen Auseinandersetzung dieser Dinge bedeuten.

CARL LINFERT.

ECKART VON SYDOW, Kunst und Religion der Naturvölker. Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg i. O. 1926, 237 Seiten, 55 Abb. im Text, 80 einfarbige, 3 farbige Tafeln.

Das Buch ist gegliedert in eine allgemeine Betrachtung, dann folgen „Form und Sinn der Primitivität“, „die Kunstform des Primitiven“, die „primitive Religiosität“. Es schließen sich einzelne Darstellungen der Ausdrucksformen primitiver Religiosität, „die höhere Mythologie“, „das Ahnentum“, „der Totemismus“, „Dämon-Maske-Geheimbund“ und „Magie“ an. Viele Übertragungen von kosmo-

<sup>1)</sup> S. bes. Versuch über die Gräbersymbolik der Alten, Basel 1859.

## BESPRECHUNGEN

gonischen Mythen, von Gebeten und Geistererzählungen beschließen das Buch. Die Abbildungen sind technisch ausgezeichnet reproduziert, sehr verdienstlich ist die farbige Wiedergabe der Sandzeichnungen der Navaho, die bei Matthews bisher nicht jedem zugänglich waren. Ein sorgfältiges Bildverzeichnis und auch ein Namenverzeichnis sind dem Band beigegeben, der buchtechnisch hervorragend gearbeitet ist.

Die Quellenberichte der Ethnologen und Reisenden sind verarbeitet und aus ihnen baut der Verf. das Gebäude der Religion der Naturvölker auf, an das er die Untersuchungen über die Kunst angliedert. Im wesentlichen bleibt dabei der Ausgangspunkt Lévy-Brühl und darin liegt die Schwäche des Werkes. Der Begriff der „Primitivität“ wird als ein geschlossener angenommen im Sinne Lévy-Brühls, obgleich diese Anschauung durch Lowie, Kroeber, Graebner, W. Schmidt, Boas, Swanton u. a. längst als falsch dargetan wurde. Es gibt nicht „den Primitiven“, sondern eine Reihe ganz verschiedener Stufen, deren historische Gliederung durchaus eindeutig in ihren Pollagerungen feststellbar ist. So fehlt dem Buch die historische Kausalitätsauffassung, es behandelt im wesentlichen die Kunst der Bodenbaukulturen mit „animistischer“ Religion, alles „Präanimistische“ schaltet es aus, ebenso jede auf die reinen Bodenbaukulturen folgende Stufe, auch fehlt jede historische Gliederung innerhalb des großen Komplexes der behandelten Schicht. So lagert nach Sydows Auffassung über der Malerei der Buschmänner ein „undurchdringliches Dunkel“, er läßt sie außer Betracht, weil sie mehr an „prähistorische Arbeiten als an Werke eigentlicher Naturvölker gemahnen läßt“. Daß die Malereien der Buschmänner nicht prähistorisch sind, erweisen die vielen Darstellungen der Europäer, der Pferde und der Merinoschafe, die erst durch die Europäer eingeführt worden sind. Sydow läßt ihre Betrachtung fort, weil die Buschmänner zu dem Bild der einheitlichen Primitivität, das er von Lévy-Brühl übernommen hat, nicht passen. Ebenso schaltet er die sensorische Kunst Australiens, der Prärie-Indianer Amerikas und der Polarvölker aus, er sieht hier lediglich die tjuringas oder die Masken der Eskimos, die mehr stilisiert sind und sieht nicht, daß es sich bei den tjuringas um eine ornamentale Kunst handelt, die sehr wohl neben einer sensorischen stehen kann, wie etwa auch im Paläolithikum, wo eine Fülle rein ornamentaler Bildungen vorkommen, obgleich ihr allgemein sensorischer Charakter zweifellos ist. Dazu kommt, daß sowohl die Australier wie auch die Polarvölker durchaus nicht einheitlich sind, sondern selbst wieder verschiedenen Altersstufen zugehören, und ferner, daß beide Gruppen starke Einflüsse von Bodenbaukulturen erfahren haben. So würde vielmehr gerade eine einheitlich sensorische Kunstübung bei diesen Völkern überraschen, nicht aber dies typische Nebeneinander zweier verschiedener Stilarten.

Es offenbart sich auch hier wieder das Fehlen der historischen Auffassung im Verlauf der Kunstgestaltung. Alle Differenzierungen, alle historischen Schichtenlagerungen, die die Ethnologie, besonders der Kulturkreislehre, und auch die Forschung der ethnographischen Kunst in der letzten Zeit mühsam errungen haben, sind hier nicht berücksichtigt. Nicht nur die „Primitivität“, sondern auch Begriffe wie „Magie“, „Totemismus“, „Ahnenkult“ erscheinen irrtümlich als ein geschlossener, historisch ungegliederter Komplex.

In der Zusammenstellung von Religion und Kunst glaubt Sydow einen neuen Weg gegangen zu sein, er lehnt alle anderen bisher gegangenen Wege ab. Diese Auffassung ist methodisch nicht haltbar. Sie nimmt zur Deutung der Kunst aus dem Gesamtkomplex der Lebensformen ganz willkürlich den der Religion heraus — ein Vorgang, der einen Rückschritt bedeutet gegenüber der schon geleisteten Arbeit. Diese geleistete Arbeit lehnt Sydow ab. Er spricht von zwei Versuchen, einmal dem der materialistischen Geschichtsauffassung „angedeutet von E. Große, in größerem Umfange ausgeführt von H. Kühn, gebilligt von K. Woermann“ und dem „soziologischen Versuch von Graebner“. Beide Versuche werden von Sydow deshalb abgelehnt, weil sie mit dem „tatsächlichen Befund nicht übereinstimmen“. Von Graebners Darstellung sagt Sydow: „Der Tatsachenbefund, von dem sie ausgeht, als sei er eine festgefügte Grundlage, ist in wesentlichen Teilen falsch“. Ein Beweis für diese gewiß schwerwiegende Behauptung wird dagegen nicht erbracht. Sydow erklärt nur, die Ahnenbilder müßten nach Graebners Theorie abstrakt sein, während sie nach Sydow „durchaus naturalistisch“ sind. Es ist offensichtlich, daß es sich hier nur um eine terminologische Frage handelt. Alle polaren Begriffe sind relativ, ihr Sinn liegt nur in der Bezogenheit auf einen anderen Gegenstand.

Ein Rückschritt gegenüber der schon geleisteten Arbeit liegt insofern vor, als bei beiden Betrachtungsweisen, deren methodische Trennung unberechtigt ist, sowohl das Soziologische wie das Wirtschafts-



## BESPRECHUNGEN

liche, wie auch natürlich das Religiöse, das Rechtliche usw. behandelt wird, während Sydow nur einen dieser Faktoren, nämlich das Religiöse, herausgreift. Sydow bezeichnet die Arbeiten von Große, Woermann und Kühn als auf „die materialistische Geschichtsauffassung“ und die Abhängigkeit der Kunst vor der Wirtschaftsform eingestellt. Alle drei Autoren haben dagegen immer wieder betont, daß sie kein völliges Abhängigkeitsverhältnis, sondern vielmehr eine Verbundenheit und gegenseitiges Bedingtsein aller Lebensformen wie Kunst, Religion, Wirtschaft, Recht, Philosophie usw. in allem Geschehen sehen.

Sydow hat das ähnlich sogar selbst (S. 17) ausgesprochen, wenn er sagt: „Hier ist alles das gegeben, was in seinen einzelnen Momenten längst als Bestandteil des Stil-Begriffes erkannt wurde: die unmittelbare Gegebenheit und Eingebung, das überpersönliche Fluidum als unangetasteter Mutterboden, das Verwachsensein der künstlerischen mit den ethischen, sozialen, magischen Elementen der menschlichen Gemeinschaft“.

Begrifflich irreführend ist es, wenn Sydow die Arbeiten des Kameruner Graslandes oder des östlichen Kongo-Gebietes als „durchaus naturalistisch“ bezeichnet, während man auch nicht den geringsten Naturalismus hier erkennen kann. Diese Kunst ist ganz „imaginativ“, gemessen an den Werken der Buschmänner, die man mit Recht als sensorisch bezeichnet.

Ein Wort noch über Sydows Methode der Kritik. Er unterschiebt dem Anzugreifenden erst etwas, was er nicht gesagt hat, dann greift er dies Moment an. Er beweist auf S. 145, daß Benin eine naturnahe Kunst hervorgebracht habe. Gewiß ist das richtig. Gleichzeitig unterstellt er, die Vertreter der ökonomischen Theorie haben Benin zu den Ackerbauvölkern gerechnet, da die „Ackerbauvölker“ nach der Theorie aber abstrakte Kunst schaffen, ist durch das Beispiel Benin die ökonomische Theorie gerichtet. Benin ist aber niemals von den Vertretern dieser Theorie zu den „Ackerbauvölkern“ gezählt worden, ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis (Kühn, Kunst d. Prim. S. 243) hätte Sydow belehrt, daß Benin unter den Völkern mit Klassenschichtung und fester Staatsbildung, mit Handel und Militär, unter der Rubrik „Sensorischer Stil“ erscheint. Eine solche Art der Kritik muß entschieden abgelehnt werden.

So liegt die Schwäche des Werkes nicht in den Einzelheiten, die oft klar und übersichtlich dargestellt werden, als vielmehr in seiner Gesamteinstellung, die dem Stand der heutigen Forschung zur ethnographischen Kunst nicht gerecht wird. Die Forschung hat es zur Darstellung der historischen Entwicklung und Wandlung der Stilauffassungen und Formungen der Kunstwerke bei den Primitiven gebracht, eine „Geschichte der primitiven Kunst“ ist heute — wenn auch noch nicht in allen Einzelheiten so doch in der Gesamtüberschau — vorhanden. Diese geschichtliche Entwicklung ist hier negiert. Alle Forschung des historischen Geschehens aber zumal bei Kulturen, die dem am Ende der Entwicklung gleichsam plötzlich zupackenden Blick des Europäers als flächenhaft-unhistorisch erscheinen, muß die Gesamttatsachen der Lebensfunktionen ins Auge fassen. Die Parallelisierung von Kunst und Religion ist dabei nur eine Halbheit, eine Halbheit, die notwendig Fehler schaffen muß. Kann diese Methode wohl auch für ein Teilgebiet nützliche Ergebnisse liefern, so ist die allgemein-methodische Anwendung, die von Sydow konstituiert wird, auf das Entschiedenste abzulehnen. Die Basis der Feststellung einer historischen Stufung kann nur die Gesamtheit der Funktionen des Lebens, also auch des Rechtes, und vor allem der Wirtschaft sein. Alle Erfolge der Kunstkreislehre, ja, überhaupt der modernen Ethnologie basieren auf dieser Gliederung der Kulturen nach ihren wirtschaftlichen, soziologischen, rechtlichen, künstlerischen und religiösen Faktoren.

So ist das Buch als Ganzes kein Schritt vorwärts, wobei nicht vergessen werden darf, daß es eine Fülle feiner und geistreicher Gedanken, gut ausgewählte Abbildungen und auch ausgezeichnet zusammengestellte Einzelheiten zur Religion der Naturvölker bringt.

HERBERT KÜHN.

OSKAR NUOFFER, Afrikanische Plastik in der Gestaltung von Mutter und Kind. C. Reissner Verlag, Dresden 1925. (Auf dem Umschlagtitel ist der Vorname irrtümlich mit Otto angegeben.) 80 Seiten, 75 Abb. auf Tafeln und in Strichzeichnung.

Nachdem das rein ästhetisierende Schrifttum über die Kunst der Naturvölker seine inflationistische Periode nunmehr überwunden hat, und das bücherkaufende Publikum in einer gesunden Reaktion gegen bloße Abbildungswerke mit mehr oder weniger belanglosem Text wieder eine sachliche Behandlung des schwierigen Stoffes verlangt, begrüßt man mit aufrichtiger Freude das nüchterne und wissenschaftliche

Bemühen Nuoffers um ein Sonderproblem der primitiven Plastik: die Gestaltung der Gruppe „Mutter und Kind“ in der afrikanischen Bildnerei. Gerade die methodische Durcharbeitung solcher Einzelprobleme ist der jungen Wissenschaft, die sich mit der „ethnographischen Kunst“ beschäftigt, dringend vonnöten. Die große Gefahr, die ein zu enges Spezialisieren zweifellos in sich birgt: das Versanden im Unwesentlichen, ist ja bei dem vorliegenden Thema wenig zu befürchten, denn es ist vielleicht mehr als irgendein anderes geeignet, die Vielseitigkeit der Beziehungen zwischen Form und Gefühl, zwischen Kunst und Weltanschauung zu verfolgen und einen Einblick in die Reichweite künstlerischer Gestaltungskraft zu gewähren. Ist doch wohl kein psychischer Komplex so allgemein menschlich wie der, welcher in den Beziehungen von Mutter und Kind zum Ausdruck kommt. Allerdings hat der afrikanische Künstler das seelische Moment nicht bewältigt und gerade die Gruppe „Mutter und Kind“, die einzige, um die er sich in intensiverem Maße bemüht hat, macht die engen Grenzen dieser Kunst offenbar: „Negerkunst ist keine Gefühlskunst; in den Bezirk der Seele einzudringen, war ihr ewig verwehrt. Formale Probleme kann sie bewältigen und in ihren Höchstleistungen glänzend lösen. Wo sie aber, wie in dem Thema „Mutter und Kind“, das nach Gefühlsausdruck schreit, Letztes und Höchstes zu geben verpflichtet war, mußte sie — nach dem Gesetze ihrer inneren Struktur — versagen“ (S. 72).

Innerhalb der großen Landschaften, die sich als Gebiete eines mehr oder weniger einheitlichen Kunststiles zu erkennen geben (Kongoküste und Loango, Kongo-Binnenland, Kameruner Grasland, Oberguinea) betrachtet Nuoffer das einzelne Kunstwerk nach seiner stilistischen Eigentümlichkeit wie nach seiner Bedeutung und Absicht, um dann die Wandlung des Themas im Wechsel des geographischen und kulturellen Milieus zu verfolgen. Jede der großen Stilprovinzen weist eine oder auch mehrere Leitformen in der strukturellen Gestaltung der Gruppe „Mutter und Kind“ auf. Im Kongoküstengebiet z. B. handelt es sich um ausgesprochene Zauberbilder, die mit magischer Kraft geladen werden müssen, also Äußerungen einer unfreien, sich magischen Forderungen unterwerfenden Kunst; typisch für diese Zone ist einmal die mit untergeschlagenen Beinen hockende Frau, mit einem winzigen Kinde auf dem Schoß, das sie mit der einen Hand unter dem Kopf stützt, während die andere auf den Beinen der kleinen Figur ruht; weiter südlich herrscht eine Gruppe vor, in der die Mutter im Knien hockt und das Kind auf ihrem Oberschenkel sitzt oder liegt. Diese beiden Hauptmotive der zauber- und fetischreichen Küstenregion fehlen im Kongo-Binnenland. An Stelle des Zauberglaubens herrscht hier der Ahnenkult; die Muttergruppe zeigt meistens eine sitzende Frau, das Kind liegt ihr im Schoße und trinkt an der Brust.

Zuletzt untersucht Nuoffer die besonders interessante Frage des europäischen Einflusses auf Konzeption und Gestaltung der Muttergruppe. Seit dem 16. Jahrhundert und bis ins 18. Jahrhundert hinein hatte ja die katholische Kirche, besonders im Kongoküstengebiet, aber auch im übrigen Niederguinea, mit allen Mitteln kultischen Gepräges missioniert und eine große Zahl von Heiligen- und Madonnenbildern in den schwarzen Kontinent eingeführt. Trotzdem ist nur eine geringe Beeinflussung der afrikanischen Plastik nachweisbar. Ebenso starr und im Grunde unwandelbar wie die Denkart des Negers der christlichen Kirche gegenüber, hat sich der Stil der afrikanischen Kunst dem Einfluß christlicher Bildnerei gegenüber erwiesen. So ist Nuoffer bei seinen langjährigen Studien nur eine Skulptur begegnet (sie befindet sich im Hamburger Museum für Völkerkunde), der offenkundig eine Madonnengruppe als direktes Vorbild gedient hat.

In der Figur 11 auf Seite 48 ist dem Verfasser ein Irrtum in der Beschriftung unterlaufen: das Stück des Frankfurter Museums ist kein Königsthron, sondern ein einfaches Mankala-Spiel, so daß die Schlüsse auf die Bedeutung der Schnitzerei entsprechend zu modifizieren sind.

Leider hat in den Tafeln und Strichzeichnungen, die dem vorzüglich geschriebenen Buche beigegeben sind, nur ein Teil des vom Verfasser gesammelten Materiales, das sich auf rund 140 Stück beläuft, abgebildet werden können. Für einige der Wiedergaben hätte man sich ein größeres Format gewünscht. Druck und Papier sind gut.

E. VATTER.

J. V. ZELÍSKO, Felsgravierungen der südafrikanischen Buschmänner auf Grund der von Dr. Emil Holub mitgebrachten Originale und Kopien. 28 Seiten und 20 Lichtdruck- und 8 Offsettafeln. Verlag F. A. Brockhaus 1925.

Die Veröffentlichung des von Holub mitgebrachten reichen Materials durch Želísko ist sehr



## BESPRECHUNGEN

dankenswert. Želisko bringt die photographischen, sehr gut reproduzierten Aufnahmen der in Museen befindlichen Stücke, dann Zeichnungen Holubs nach Gravierungen, die an Ort und Stelle verblieben. Dazu stellt er die Bemerkungen Holubs von seinen Reisetagebüchern und aus verschiedenen Werken und fügt an das Ganze ein Literaturverzeichnis an. So entstand ein wichtiges Werk, das ohne eine Stellungnahme des Herausgebers, als Materialsammlung hohe Beachtung in der prähistorischen und ethnographischen Kunstforschung verdient.

In der letzten Zeit ist bezweifelt worden, daß die Buschmänner die Urheber der Malereien und Gravierungen in Südafrika gewesen seien. Es war besonders v. Luschan, der den Zweifel aussprach (Zeitschr. für Ethnologie 1923), mir persönlich erscheint dieser Zweifel unberechtigt aus einer ganzen Reihe von Gründen, es scheint aber doch, als wenn die Kunst von den heute lebenden Buschmännern nicht mehr geübt würde. Holub selbst bemerkt, daß er durch Buschleute erfahren habe, ihre Väter und Großväter hätten noch an den Malereien gearbeitet.

Vier Zeitalter unterscheidet Holub in der Arbeit (S. 14), das erste und älteste ist das einfacher Konturzeichnung, der Kontur erscheint einfach hackt, auf diese Epoche folgt eine andere, in der man die Innenfläche der Bilder ausmeißelte, in der dritten Periode werden die Konturen nur geritzt oder geschnitten, der Schwerpunkt der Arbeit liegt ganz auf den Innenflächen, die stets ziemlich rein ausgeschliffen sind, die vierte Periode bringt dann schlecht gemeißelte, nicht gehackte Konturen.

Diese Entwicklungsreihe, kunsthistorisch von großer Wichtigkeit, entspricht nun genau der, die wir von der kleinafrikanischen Kunst kennen, die ich als paläolithisch ansprechen möchte, sie wiederholt sich in ähnlicher Form auch in der franko-kantabrischen Gravierung des Paläolithikums. Sollte sich Holubs Beobachtung bewahrheiten, so wäre damit ein wichtiges Glied in der großen Kette immanenter formaler Notwendigkeiten in den Anfängen des künstlerischen Gestaltens gefunden, diese Entwicklungsreihe schlosse sich einheitlich an die ganz gleichen Formen bei anderen Völkern und anderen Zeiten.

Sehr unglücklich ist das erste Bild des Buches, gegenüber dem Titelblatt, „Die Buschmänner“ unterschrieben. Es ist ein steinhüttenähnliches Gebilde dargestellt, vor dem ein Buschmann mit dem Bogen steht. Wahrscheinlich ist eine Höhle gemeint, es entsteht aber der Eindruck, als wenn die Buschmänner in Steinhäusern wohnten. Das Bild wäre besser fortgeblieben. HERBERT KÜHN.

AUGUSTIN KRÄMER, Die Málanggane von Tombára. München, Georg Müller, 1925. Mit 100 Tafeln, 91 Seiten.

Málanggane ist der Gesamtname für die Erzeugnisse der bekannten einzigartigen, phantastischen Kunst der Bewohner der Insel Neumecklenburg oder Tombára, ein Name, der eigentlich den Südwestteil der Insel bezeichnet, den aber der Verfasser (wie schon J. D. E. Schmeltz im Jahre 1881) auf die ganze Insel ausgedehnt sehen möchte, analog Birára, den er als Eingeborenennamen für die Insel Neupommern vorschlägt. Jene Kunst war uns bis 1907 im wesentlichen nur aus Museumssammlungen bekannt. Bei ihren Urhebern im Lande selbst, das sich erst seit 1900 nach der Gründung von Polizeistationen in Kävieng (Norden) und Namatanái (Ostküste) der deutschen Durchforschung erschloß, ist sie zuerst 1907—09 durch die deutsche Marine-Expedition (anfangs unter Leitung Dr. Emil Stephans, später, nach dessen frühem Tode, unter der des Verfassers) studiert worden. Neumecklenburg zerfällt in zwölf Sprachbezirke, deren Einwohner sämtlich Sprachen des großen austronesischen (malaio-polynesischen) Stammes reden, mit Ausnahme eines kleinen Bezirkes der nördlichen Westküste, wo ein Papuadialekt gesprochen wird. Der Südwesten der Insel, dessen Kunst man aus einem 1907 erschienenen Werke Stephans kennt, schließt sich stilistisch eng an Neulauenburg und Nord-Neupommern an. Von den Neumecklenburg eigentümlichen Erzeugnissen gehören dem Süden nur die Kulap-Figuren aus kreideartigem Globigerinenkalk an, die im mittleren Teil der Insel den großen hölzernen Uli-Figuren Platz machen, während der Norden, vor allem der Hámaba-Bezirk an der Ostküste mit der vorgelagerten Insel Tabár, die Heimat der unendlich mannigfaltigen eigentlichen Málanggane, der geschnitzten Figuren und Bildsäulen, Friese und Masken ist. Während der Verfasser mit seiner Gattin den Mittelbezirk mit Lámasong als Basis zum Felde seiner viermonatlichen Tätigkeit wählte, von deren Resultaten das bekannte Buch der Frau Elisabeth Kraemer-Bannow („Bei kunstsinnigen Kannibalen“, Berlin 1916) in gemeinverständlicher Form berichtet, bearbeitete den Nordteil Kraemers Assistent E. Walden,

## BESPRECHUNGEN

der zu Beginn des Weltkrieges fiel und dessen wissenschaftliche Ausbeute noch immer unveröffentlicht im Berliner Museum für Völkerkunde ruht.

Das vorliegende Buch wendet sich an einen größeren Leserkreis und holt deshalb weit aus; ein erheblicher Teil des Inhalts beschäftigt sich mit Land und Leuten im allgemeinen und mit der sozialen und religiösen Struktur der Bevölkerung des Mittelbezirks im besonderen, so daß dadurch bedauerlicherweise der Abschnitt, der die Kunst des Nordens behandelt, verhältnismäßig kurz geraten ist. Dafür entschädigt einigermaßen der reiche Bilderapparat, der typische Stücke der Museen von Bremen, Frankfurt a. M., Hagen, Hamburg, Leipzig und Stuttgart vorführt; die Tafeln lassen allerdings bisweilen an Deutlichkeit und Schärfe manches zu wünschen übrig. — Die Bedeutung des Buches liegt demnach weniger in der Analyse dieses merkwürdigsten aller Kunststile, dessen Hauptelemente nur kurz charakterisiert werden, als vielmehr in den wichtigen, neuen Erkenntnissen, die es uns über Herstellung, Bedeutung und Gebrauch der Holzsulpturen vermittelt. Die einzelnen Phasen der Entstehung einer solchen Skulptur aus dem weichen, weißen, lindenartigen Holz der *Alstonia villosa* werden genau geschildert, ebenso das umständliche, mit sehr vielen Schmausereien verbundene Zeremoniell bei ihrer Herstellung, die der Auftraggeber in die Hände berufsmäßiger, recht anspruchsvoller Schnitzkünstler legt (S. 77—80). Alle Málangane, auch die Uli-Figuren, deren angebliche Zwitterbildung der Verfasser bestreitet, und die großen Sonnenembleme des Mittelbezirkes, über deren Symbolismus wir eingehend unterrichtet werden, hängen eng mit dem Totenkult zusammen. Sie sollen, soweit figürlich, den Totengeist verkörpern, dessen man zum Fruchtbarkeits- und Wetterzauber bedarf. Deshalb tritt die geschnitzte hölzerne „Regenmacher“-Figur bei den Fruchtbarkeitsfesten, die die Vermehrung des Taro und die Herbeiführung von Sonnenschein oder Regen zum Gedeihen der Pflanzen bezwecken, vikariierend ein für den Totenschädel oder für die Holzfigur mit aufgesetztem, ausmodelliertem Schädel (vgl. Taf. 13 Mitte; eine Übergangsform von dieser zur vollen Holzplastik sind offenbar Puppen aus Holz und Pflanzenmaterial mit besonders aufgesetzten Masken, vgl. Taf. 34). Daß die Holzfiguren direkte Verkörperungen des Toten sein sollen, beweisen auch Einzelheiten der Schnitzerei, die sich auf die Todesart beziehen (vgl. die Beispiele S. 63 unter 3, 4 und 7). Im übrigen beruht ihre bildnerische Ausstattung, ebenso wie die Dekoration der prächtigen Figurensäulen (Totok) und Friesbretter (Ualik), auf totemistischen Vorstellungen. Die dargestellten Tiere sind zwar nur sehr selten die Haupttotemtiere der beiden exogamen Heiratsklassen der Tombaraner, See- und Fischadler, desto häufiger aber die Maséle, die tierischen Schutzgeister der Sippen (ebenfalls meist Vögel). Ein drittes Element dieser plastischen Kunst entstammt dem naturmythologischen Vorstellungskreise. Die gegitterten, runden Flächen auf den Friesbrettern, die von den Eingeborenen „Feuerplätze“ genannt werden, deutet der Verfasser mit guten Gründen als Sonnendarstellungen und die Fregattvögel, die meist damit verbunden erscheinen, auf Grund einer Sage von Tobi (Westkarolinen) als Sonnenvögel und Bringer des Taro. Den „Feuerplätzen“ entsprechen im Mittelbezirk in der Tat die merkwürdigen, aus Gerten und Stäben zusammengebundenen Sonnenembleme. Denn in beiden Fällen kann die Mitte der Sonnenscheibe ein Loch bilden, aus dem bei Festen ein Jüngling oder der Schädel des gefeierten Toten hervorblickt. Während hier Sonnen- und Totenkult in merkwürdiger Weise verquickt sind, ist eine Verbindung des Nashornvogels, eines überaus häufigen Schnitzmotivs, mit den Jenseitsvorstellungen, wie sie in Indonesien gang und gäbe ist, nach Kraemer in Neumecklenburg nicht nachzuweisen.

Wenn nach des Verfassers Meinung (S. 83) die malaio-polynesischen Gedankenwelt trotzdem den Untergrund dieser religiösen Kunst bildet, so kann sie wohl kaum, wie er in dem abschließenden Kapitel annimmt, gleichzeitig eine Schöpfung der papuanischen Bergstämme des Innern sein, die erst in neuerer Zeit an die Küste verpflanzt worden wäre. Eine Entscheidung darüber zu fällen wird erst möglich sein, wenn die Weltanschauung der Neumecklenburger nicht mehr bruchstückweise, wie bisher, sondern in vollem Umfange erschlossen worden ist.

W. KRICKEBERG.

KARL VON DEN STEINEN, Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik. Nach eigenen Reiseergebnissen und dem Material der Museen. Bd. I: Tatauierung. Mit einer Geschichte der Inselgruppe und einer vergleichenden Einleitung über den



## BESPRECHUNGEN

polynesischen Brauch. Berlin, Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), 1925. Mit 215 Abbildungen. 199 Seiten.

Als junger Arzt hat Karl von den Steinen schon in den Jahren 1879—81 die polynesischen Inseln aufgesucht, „wo Mensch und Natur in Schönheit und Freude zusammenklingen, wie sonst nirgendwo auf Erden“. Den Ethnographen zog es 1897, als er im Auftrage des Berliner Museums für Völkerkunde nach der Südsee hinausging, vor allem nach den Marquesas, den Inseln, die sich mit Neuseeland in den Ruhm teilen, die feinste Blüte polynesischer Kunst hervorgebracht zu haben, hier wie dort auf dem Gebiete der Plastik und der Ornamentik, die in beiden Fällen eine klassisch ausgebildete Rundornamentik darstellt. Wenn auch auf den Marquesas, die 1595 durch Mendaña entdeckt, 1774 durch Cook wiedergefunden, 1842 durch Dupetit-Thouars für Frankreich okkupiert wurden und dann die typische polynesishe Tragödie der katastrophalen Entvölkerung (von 1856—1897 um etwa 70%) erlebten, 1897 schon vieles „prähistorisch“ war, was die ersten ethnographischen Schilderer (Marchand 1791, Langsdorff und Tilesius 1804, Porter 1813) noch lebendig fanden, so konnte der Forscher doch gerade auf dem Kunstgebiete, auf dem die Marquesaner alle anderen Völker der Erde hinter sich lassen, auf dem Gebiet der Tatauierung, noch fruchtbringende Studien an Lebenden treiben, denn trotz des offiziellen Verbotes der Tatauierung ließen sich damals noch viele Insulaner heimlich tatauieren und kannten die Tuhuna, die Tatauiermeister, noch meist die Bedeutung der alten Muster und die Legenden, die sich mit ihnen verknüpften. Diese Studien, verbunden mit der erschöpfenden Beibringung und Verarbeitung eines riesenhaften älteren Materiales, das in der nicht weniger als 140 Schriften zählenden Marquesas-Literatur und in den europäischen Sammlungen zwischen Bordeaux und Petersburg, Stockholm und Rom verstreut ist, haben die Grundlagen zu dem vorliegenden ersten Bande eines zusammenfassenden Werkes über die Marquesas-Kunst geliefert, das schon seit Jahren ein lebhaft empfundenes Bedürfnis der ozeanischen Völkerkunde war und in den Kreisen aller Ethnologen, die von der jahrzehntelangen, stillen, mühsamen Arbeit des Forschers an seinem Lieblingswerke wußten, mit Spannung erwartet wurde. Man kann sagen, daß diese Erwartungen durch das Werk, in dem v. d. Steinen erfolgreich mit allen Problemen der rätselvollen Marquesas-Ornamentik ringt, das üppig wuchernde Rankenwerk eines Stils von imponierender Geschlossenheit und Selbstsicherheit bis zu seinen Wurzeln bloßlegt und dabei doch nie in den Ton trockener Schematisierung verfällt, sondern den schwierigen Stoff oft mit einem feinen, geistreichen Humor meistert, noch weit übertroffen worden sind. Als methodisch besonders begrüßenswert möchte ich die kritische Behandlung des älteren Abbildungsmaterials (S. 96—102 und öfter) bezeichnen, unter dem sich geradezu groteske Fälschungen finden, die bis in die neuere Zeit hinein kaum Widerspruch gefunden haben.

Eine rühmliche Ausnahme bilden hier die trotz eines nur zehntägigen Aufenthaltes recht zuverlässigen Tatauierporträts Langsdorffs, darunter sein berühmter „alter Krieger“. „Ich weiß nicht“, sagt v. d. Steinen mit Recht von diesem Bilde (S. 141), „ob es bei irgend welchem Volk — von den nach ihrer Kulturhöhe anders zu wertenden Asiaten abgesehen — ein Denkmal der barbarischen Zierkunst gibt, diesem gleich an harmonischer Durchbildung des Stils“. Die Entstehung der Tatauierung ist auf den Marquesas, wie auf Tahiti, Neuseeland und Samoa, legendär mit Mond- und Wettermythen verknüpft (S. 49f.), ihr ursprünglicher Beweggrund war die Blutentziehung zu magischen Zwecken und ihr Anlaß daher nicht selten die Blutrache oder das Streben nach Schutz gegen Krankheiten oder Verwundung im Kriege. Erst später verband sich damit die Tendenz zur Markierung, die dazu führt, daß alle Tatauierten als Kaioi (= den tahitischen Arioi) eine Art kriegerischen Junggesellenbundes bildeten, dessen Mitglieder ursprünglich allein das Vorrecht des Menschenfleischgenusses besaßen. Von einem „Kleidungsersatz“, den man aus europäischer Einstellung heraus angenommen hat, ist bei der Tatauierung natürlich keine Rede. — Überaus charakteristisch für die Abschwächung oder, wenn man will, „Veredelung“ der blutigen Schnittmarke zum künstlerischen Erzeugnis ist es, daß das ursprüngliche Wort tatau, das im Malaiischen tatatu lautet und mit „Wunden schlagen“ zu übersetzen ist, im Marquesanischen durch ein Wort ersetzt wird, das „Bilder klopfen“ bedeutet (S. 83). Diese Bilder, die den Körper des Marquesaners mit fortschreitendem Alter immer dichter überzogen (erst nach 30—40 Jahren war man, vom Pubertätsalter an gerechnet, vollständig tatauiert), gehen auf wenige Urmuster zurück, die teils „plektogen“, teils „tikigen“ (d. h. anthropomorph), seltener zoomorph sind. In älteren Zeiten haben die plektogenen

Ornamente, von denen später nur noch die Zonengliederung und gewisse Kleinformen (Gräten- und Sparrenmuster, Dreiecksreihen) übrig geblieben sind, unzweifelhaft eine größere Rolle gespielt; insbesondere die Schachbrettmusterung, die auf den Langsdorffschen Porträts noch einen breiten Raum einnimmt und seit 1830 ganz unter einer gleichmäßig dunklen Tatauierfläche (= den immer kleiner gewordenen, immer enger zusammengerückten Quadraten) verschwunden ist. Daneben bildeten freilich schon immer der stilisierte „Tiki“ oder „Etua“ wie in der Rund- und Flachplastik das Hauptmotiv. Und zwar in zwei Formen: entweder als kindliches Hockerfigürchen mit erhobenen Armen und seitlich gespreizten Beinen, oder als Büstenfigur mit großäugigem Antlitz und vorn zusammengelegten Händen. Das Hockerfigürchen zeigt in seiner Urform deutlich unterscheidbare bogenförmige Arme und winklig geknickte Beine; bald aber wird es zu einem kopflosen „Tetrachiroid“ oder „Tetrapodoid“ und leitet in einer unendlichen Kette von Derivaten in häufiger Anlehnung an den Plektogenstil über zu den letzten, als anthropogen kaum noch erkennbaren Zerfallformen oder wird durch Zusätze zu einem „sekundären Gesicht“ umgestaltet und auch als solches empfunden (daher Matahoata „Mondgesicht“). Auch das Gesichtsmotiv zersetzt sich allmählich durch Einwanderung kleiner Hockerfigürchen in seine Fläche vollständig und hinterläßt oft nur noch Augenpaare als selbständige Ornamente. Diese Entwicklung läßt sich außer an den Tatauierporträts auch an hervorragenden Beispielen der Ritztechnik und Flachplastik, wie der Colmarer Bambusflöte und dem Schnitzbrett des Trocadéro, vortrefflich studieren. Unter den wenigen zoomorphen oder phytomorphen Elementen der Tatauierung, die wahrscheinlich auf totemistischen Vorstellungen beruhen, nennt der Verfasser Schildkröte, Eidechse, Hai, Rochen, Kohuhu-strauch und Kokospalme; auch hier ist für die ältere Zeit eine stärkere Beteiligung dieser Elemente an der Tatauierung festzustellen, wie auf Neuseeland, wo die Tatauiermuster ja den angesichts der heutigen Spiralornamente ganz unverständlichen Namen Moko („Eidechse“) führen.

W. KRICKEBERG.

A. VON LE COQ, Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens. Berlin, Dietrich Reimer, Ernst Vohsen, 1925, 107 S. mit 255 Abb.

Der hervorragende Berliner Reisende und Gelehrte legt in dem vorliegenden Band den an kulturgeschichtlichen Fragen Zentralasiens interessierten Kreisen ein Studien- und Anschauungsmaterial vor, dessen Auswertung bisher, in systematischer Weise noch nicht versucht worden ist. Ein überreiches Material, in übersichtlicher Anordnung, mit einem Textteil von 35 S., in dem die Kleidung, die Schutz- und Trutzwaffen und schließlich Gemälde, Skulpturen und Architektur behandelt werden. Der Grundstock des Abbildungsmaterials ist durch die Funde der verschiedenen Turfanexpeditionen gegeben, Funde, die vielleicht bis in das 6. nachchristliche Jahrhundert zurückreichen, in der Hauptmenge aber den folgenden Jahrhunderten angehören. Neben dem allgemeinen Text ist zu jedem einzelnen Bild eine Beschreibung gegeben, die die Benutzung des Werkes erleichtert und auch noch wertvolle Hinweise enthält. Wegen der außerordentlichen Reichhaltigkeit des Inhaltes kann an dieser Stelle nicht näher auf das Buch eingegangen werden, so reizvoll dieses Unternehmen auch wäre. Das neue Werk Prof. von Le Coqs wird aber sowohl wegen der Problemstellung (West-Ost-Beziehungen) als auch wegen der sorgsamsten Tatsachenforschung und der Zugänglichmachung von neuem und höchstbedeutsamem Material von allen denjenigen dankbarst benutzt werden, die sich mit der mittelalterlichen Sachkultur Europas, mit zentralasiatischer und nordasiatischer Kulturkunde beschäftigen. Möge es dem mit einer unerschöpflichen und beneidenswerten Arbeitskraft gesegneten Forscher vergönnt sein, einige der in dem „Bilderatlas“ angeschnittenen Fragen noch monographisch zu behandeln! Die Geschichte der asiatischen Sachkulturen hat trotz ihrer eminenten Bedeutung für die allgemeine Völkerkunde so wenige Mitarbeiter aufzuweisen, daß man jedem von ihnen eine Prof. von Le Coq gleiche oder ähnliche Schaffenskraft wünschen möchte.

HANS FINDEISEN.

ALFRED SCHACHTZABEL, Im Hochland von Angola. Verlag Deutsche Buchwerkstätten, Dresden 1923. Mit 23 Bildtafeln, 40 Textbildern und 3 Landkarten; 192 Seiten.

Das Buch ist ein knapp gefaßter, aber anschaulicher und lebendiger Bericht über eine vom Verfasser in den Jahren 1913–14 für das Berliner Museum unternommene Forschungsreise ins Hochland von



## BESPRECHUNGEN

Bengella im portugiesischen Südwestafrika mit mancherlei bemerkenswerten Angaben über die materielle und geistige Kultur insbesondere dreier großer Stämme: der Mbundu südlich des Kuansa, der Ngangela am oberen Kuilu und Kuvango und der nordöstlich von den letzteren wohnhaften Tjivokoe (oder Kioko, wie sie meist noch fälschlich in der Literatur benannt werden).

Über die bildende Kunst dieser Völker wird nicht viel gesagt, doch bieten gute Photographien von Maskentänzern und Zeichnungen von geschnitzten Figuren und insbesondere zahlreichen ornamentierten Geräten, wie Kämmen, Zierstäben, Löffeln, Körben, Töpfen, Pfeifenköpfen usw. einen gewissen Ersatz. Sehr interessant sind Ritzzeichnungen von Kalebassen der Mbundu, die den einzelnen Kapiteln als Köpfe und Schlußstücke beigegeben sind. Sie zeigen Menschen, Reiter, Wagengespanne, z. T. auch ganz neuzeitliche Vorwürfe wie einen Radfahrer, in einer eigenartigen stilisierenden Behandlung, z. B. stehende, sitzende oder schreitende Menschenfiguren mit einem weit ausladenden Dreieck um den Kopf und hohen Kopfaufsätzen, rechteckigem Oberkörper und federartigen Extremitäten; die Pferde erscheinen langgestreckt mit schraffierten, sich geflechtartig überschiebenden Dreiecksmustern überkleidet. Über die Bedeutung der Ritzarbeiten äußert sich der Verfasser leider nicht, doch sind wohl in der noch ausstehenden wissenschaftlichen Verarbeitung der Reiseergebnisse nähere Aufschlüsse zu erwarten.

E. VATTER.

1. MAX TILKE, Orientalische Kostüme in Schnitt und Farbe. Berlin, Ernst Wasmuth A.-G., 1923. Gr. 4<sup>o</sup>, 32 S. und 128 Tafeln. — Ders., Studien zu der Entwicklungsgeschichte des orientalischen Kostüms. Berlin, Ernst Wasmuth A.-G., 1923. Gr. 4<sup>o</sup>, 71 S.
2. MAX TILKE, Osteuropäische Volkstrachten in Schnitt und Farbe. Berlin, Ernst Wasmuth A.-G., 1925. Gr. 4<sup>o</sup>, 35 S. und 96 Tafeln.

Wie alle historischen Wissenschaften zeigt auch die Kostümkunde in den letzten Jahren erfreulicherweise eine deutliche Neigung zur völligen Neugestaltung und zur Erweiterung sowohl nach der Breite als auch nach der Tiefe. Früher allzu einseitig auf die antike, mittel- und westeuropäische Trachtentwicklung eingestellt und von nichteuropäischen Völkern nur diejenigen in den Kreis ihrer Betrachtung ziehend, die auch die sogenannte „Weltgeschichte“ berücksichtigte, weil sie in älterer oder neuerer Zeit in Beziehung zu den europäischen Völkern getreten waren, hat sie heute sowohl den Ehrgeiz, die Trachtgeschichte aller Völker des Erdballs gleichmäßig zu umfassen, als auch das Bestreben, die Trachtformen bis zu ihren letzten und einfachsten Urtypen zu verfolgen, was der älteren Kostümgeschichte nicht möglich war. In beiden Richtungen bedeuten die beiden, einander ergänzenden Werke des Berliner Malers und Kostümforschers Tilke einen entscheidenden Vorstoß. Wenn der Verfasser auch im Vorwort zu dem zweiten bescheiden bemerkt, er wolle hauptsächlich den Modekünstlern neue Anregungen vermitteln, so tritt dieser praktische Zweck doch weit zurück hinter der wissenschaftlichen Bedeutung seiner Forschungen über den Ursprung der einzelnen Kostümformen, die er in dem Beiheft zu den „Orientalischen Kostümen“ und in den Tafelerklärungen niedergelegt hat und die tatsächlich nicht nur für die Trachtgeschichte des orientalischen Kulturkreises, sondern für die der ganzen außertropischen Ökumene wichtige Grundlagen liefern. Der Verf. hat den Begriff des Orients sehr weit gefaßt — er dehnt ihn auf das ganze Nordafrika einschließlich des Sudan, Vorderasien und den Kaukasus, Persien und Turkestan, Afghanistan und Tibet, Vorder- und Hinterindien, China und Japan aus — und versteht unter „Osteuropäern“ sämtliche Balkanvölker, Ungarn und Polen, die Bevölkerung Rußlands einschließlich ihrer türkischen und finnischen Zweige, die Esthen, Finnen und Lappen. Auch das orientalische und klassische Altertum und das prähistorische Nordeuropa werden häufig herangezogen — es fehlen also eigentlich nur noch die Mongolen (im engeren Sinne), Nordasiaten und Amerikaner. Die Tracht der letzteren, auf die einige Male verwiesen wird, ist übrigens für die Geschichte der Kleidung deshalb von sehr großer Bedeutung, weil sie offenbar uralte, nur wenig weiterentwickelte asiatische Trachtformen, die in Asien und Europa nur noch in Resten nachzuweisen sind, bewahrt hat.

Ganz neuartig ist, wenigstens in diesem Umfange, die Darstellung der Kostüme auf den 224 meist farbigen Tafeln der beiden Bände. Die beliebten malerischen Figurinen älterer Kostümwerke sind bis auf wenige (in dem osteuropäischen Bande) verschwunden; dafür sind die Kleidungsstücke von Tilke auf die Fläche ausgebreitet, durchgehend in demselben Maßstab, und mit allen Einzelheiten, oft auch

## BESPRECHUNGEN

mit Rücken- und Seitenansicht, wiedergegeben worden, so daß man mit einem Blick Schnitt und Nähte, also das Wesentliche für die Erkenntnis des Ursprungs und der Entwicklung eines Gewandes, umfängt. Nur so kann der Betrachter alle späteren Zufügungen sich wegdenken, um den ursprünglichen „Gewandkern“, auf den es in erster Linie ankommt, herauszuschälen. Rekonstruierende Zeichnungen und Darstellungen der Art, wie ein Gewand angelegt wird, erleichtern es weiterhin (in dem Beiheft) dem Leser, den eingehenden Analysen des Verfassers zu folgen. So vermag man mühelos durch die verwirrende Fülle der asiatischen, nordafrikanischen und osteuropäischen Trachtformen zu Urtypen der menschlichen Bekleidung vorzudringen, wie dem ein- oder zweiteiligen Poncho, dem Umschlagetuch, Lendenschurz, Wettermantel, auf der Schulter geknoteten Mantel, Bein- und Armfutteral und Wickelgewand. Daß dabei auf zahlreiche bekannte, aber oft mißgedeutete Gewandformen wie Chiton, Tobe, Chalat, Kimono, Aba und Ferda, Chlamys, Burnus, Exomis und Haik, Peplos, Himation, Chlaina, Habarah usw. neues Licht fällt, kann hier nur angedeutet werden. Kulturgeschichtlich höchst bedeutsam ist die Tatsache, daß sich unter den osteuropäischen Kostümen so viele türkische, kaukasische, persische, turkmenische, ja selbst tibetische und mongolische Trachtelemente wiederfinden. Es mag hinzugefügt werden, daß auch Nordamerika und Mexiko in vielen Dingen das gleiche Bild eines asiatischen Ausstrahlungsgebietes zeigen. In Nordamerika (Seengebiet) tritt z. B. überraschenderweise das im Nacken durch Schnüre verbundene lose Ärmelpaar in Verbindung mit einem Frauenkleidungsstück auf, das auch seinerseits sehr dem Sarafan der Großrussinnen (vgl. „Osteurop. Volkstrachten“, Taf. 87) ähnelt, und erlebt sogar eine merkwürdige Weiterentwicklung. Der vorn offene, durch eine Schürze geschlossene Rock (vgl. „Oriental. Kostüme“, Taf. 78) ist bei den Nordkaliforniern nachzuweisen, der echte Poncho aus Tuch bei den Pueblo- und sonorischen Völkern, der diagonal getragene Poncho bei den Völkern der atlantischen Küste Mexikos. Von dem Lederponcho der Prärieindianer nimmt man jetzt ziemlich allgemein an, daß er eine Nachahmung des Tuchponchos sei (wie der Präriemokassin eine Nachahmung der südlichen Sandale), nicht der Ausgangspunkt. Im Gegensatz zu des Verfassers Meinung hat er übrigens Schulternähte (er besteht aus zwei Fellen); der echte Lederponcho mit dem Halsloch in der Mitte tritt nur vereinzelt im Westen (bei den Apache, Ute usw.) auf.

Es bedarf nach dem Gesagten kaum noch einer Erklärung, warum die beiden großen Kostümwerke auch für die prähistorische und ethnographische Kunstforschung von besonderer Wichtigkeit sind. Die Tracht ist ein Hauptfeld primitiver Ornamentik, und mit Recht ist daher dem Trachtornament auf den Tafeln ein breiter Raum zugestanden worden. Wenn nun Trachtornamente häufig nur der andeutende Rest ehemaliger wirklich vorhandener Gewänder sind (vgl. „Oriental. Kostüme“, Taf. 16, 86, 92) oder die Entstehungsgeschichte eines Trachtstückes verdeutlichen (ebenda (Taf. 75), oder ein längst aufgegebenes Rohmaterial (z. B. Pflanzenfasern) widerspiegeln (ebenda Taf. 126, 127), so sind das Tatsachen, die für die Ornamentforschung ganz allgemeine Bedeutung haben. Wie wichtig es aber auch für das Problem der plastischen oder flächenhaften Darstellung des Menschen ist, die Trachtform richtig zu verstehen, zeigt der Verfasser in seinem Beiheft zu dem ersten Werk an zahlreichen Menschendarstellungen aus dem ägyptischen, vorder- und hochasiatischen, indischen und islamischen Kulturkreis. Auch die prähistorische und amerikanische Archäologie würde aus solcher Betrachtungsweise großen Nutzen ziehen.

Als Vorlagen hat der Verfasser in großem Umfange die Schätze seiner auf Reisen in Nordafrika, Spanien, auf dem Balkan und im Kaukasus zusammengebrachten Kostümsammlung und der Privatsammlung des Orientalmalers Wilhelm Gentz benutzt. Das Berliner Museum für Völkerkunde hat zwar auch für die orientalischen Kostüme Wesentliches beigezeichnet, dagegen nicht für die osteuropäische (hier half das Hamburger Museum aus). Leider besitzt ja das große Berliner Museum merkwürdigerweise keine umfassende europäische Abteilung. Daß dies schon im Hinblick auf die nordasiatische und nordamerikanische Völkerkunde ein empfindlicher Mangel ist, wird jeder Kulturforscher und Ethnologe bei der Betrachtung der herrlichen Farbentafeln des osteuropäischen Bandes mit Bedauern feststellen müssen.

W. KRICKEBERG.

G. BUSCHAN, „Illustrierte Völkerkunde“. Bd. II, 2. Teil: „Europa und seine Randgebiete“ von Dr. A. Byhan, Prof. Dr. A. Haberlandt, Prof. Dr. M. Haberlandt. Mit 43 Tafeln, 708 Abb.



## BESPRECHUNGEN

---

und 6 Völker-, Sprachen- und Hausformenkarten. Stuttgart 1926, verlegt von Strecker & Schröder.

Mit einem weit über 1000 Seiten starken, glänzend illustrierten Bande, der Europa mit Einschluß des Kaukasusgebietes sowie, in knapper Fassung, das mediterrane Nordafrika behandelt, hat die von G. Buschan herausgegebene „Illustrierte Völkerkunde“ nunmehr ihren monumentalen Abschluß gefunden. Sieht man von Michael Haberlandts vor sechs Jahren erschienenem Werk „Die Völker Europas und des Orients“ (Bibliogr. Institut, Leipzig) ab, das aber nicht im strengen Sinne ethnographisch genannt werden kann, so stellt der vorliegende Europaband die erste wirkliche Völkerkunde von Europa dar und bedeutet schon deshalb eine wissenschaftliche Leistung ersten Ranges. Denn wenn auch wohl seit längerer Zeit zugestanden wird, daß die Völker und Kulturen Europas ebenso wie die der übrigen Erdteile, insbesondere wie die von der Völkerkunde mit Vorliebe behandelten Naturvölker, einer methodisch-ethnographischen Darstellung zugänglich sein müssen, so spielt doch Europa in allen bisherigen Lehrbüchern, die sich die zusammenfassende ethnographische Behandlung der Völker und Kulturen der Erde zum Ziele setzen, nur eine ganz untergeordnete Rolle, wenn es überhaupt berücksichtigt ist. In Ratzels großem Werk z. B. entfallen von 1500 Seiten nur ganze 22 auf Europa; in der ersten Auflage der Buschanschen Völkerkunde von 1909 waren es 30 Seiten von 422, und auch noch die jüngste „Völkerkunde“ des Berliner Ethnologen Max Schmidt (Ullstein, Berlin 1924) bringt so gut wie nichts über unseren Erdteil.

Der vorliegende Band gliedert sich in drei ungefähr gleich umfangreiche Hauptabschnitte. Michael Haberlandt behandelt die indogermanischen Völker des Erdteils, Arthur Haberlandt die volkstümliche Kultur als solche, d. h. Wirtschaft, Siedlung, Hausgerät und Handwerk, Volkskunst, Gesellschaft und Weltanschauung in ihrer geschichtlichen Entwicklung, wobei manches Kulturgut sich bis in prähistorische Zeiten zurückverfolgen läßt (hier sei an Rütimeyers meisterhaftes Buch über die „Urethnographie der Schweiz“, Basel 1924, erinnert); A. Byhan endlich gibt eine ausführliche Darstellung der noch wenig bekannten und zum Teil noch außerordentlich primitiven Randvölker in Kasien, in Ost- und Nordrußland, sowie in Finnland. Mehr als Anhängsel erscheint der wiederum von Arthur Haberlandt verfaßte Abschnitt über das mittelmeeische Nordafrika und die Kanarischen Inseln.

Hier an dieser Stelle interessiert ja vor allem die Frage, wie weit der vorliegende Band für unser Wissen um die europäische Volkskunst und damit zugleich die ethnographische Kunst ergiebig und bedeutsam ist. Wenn auch der zusammenfassende Abschnitt „Volkskunst“ ein wenig kurz gehalten ist (das 1925 im Österr. Bundesverlag-Wien von Spieß veröffentlichte Buch „Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn“, mit 296 S. und 149 Abb., bietet ungleich mehr), so gewährt er doch im Verein mit den zahlreichen, über das ganze Werk verstreuten Angaben und Hinweisen wichtige Einblicke in das Wesen und die Absichten der Volkskunst. Wir hören von der magischen Bedeutung verschiedener Schnitzereien, etwa der im Griff von Spinnrockenaufsätzen, Butterstempeln, in Löffelstielen lose rollenden Holzkügelchen, deren Klappern Dämonen verscheuchen soll, von Ernte-, Weihnachts- und Rachepuppen, von der Maskenbilderei in den Alpenländern und in Irland, und es läßt sich ganz allgemein erkennen, daß, ebenso wie auch die naturvölkische Kunst, die europäische Volkskunst viel stärker von magischen Absichten als vom Gedanken ästhetischer Wirkung bestimmt ist.

Eine Fülle des Bemerkenswerten und Interessanten bietet das Abbildungsmaterial. Sicher ein Drittel der Tafeln und Abbildungen im Text, die in meist ausgezeichneter Reproduktion dem Bande beigegeben sind, zeigen figürliche Schnitzereien und ornamentiertes Gerät: Masken, Puppen, Votivgaben, verzierte Kleider, Gürtel, Metallschmuck, Möbel- und Hausverzierungen, Ritzzeichnungen usw. Sehr zu begrüßen ist die Wiedergabe alter Stiche und Zeichnungen, die vieles, was heute reines Museumsgut geworden ist, noch im lebendigen Gebrauch vorführen.

Ein vorzügliches, übersichtlich gegliedertes Literaturverzeichnis und ein umfangreicher Index, der eine rasche Orientierung über Spezialfragen gestattet, schließen das Werk ab, das weit über Deutschland hinaus Aufsehen erregen wird und zu dessen Abschluß man Herausgeber, Autoren und Verlag beglückwünschen darf.

E. VATTER-Frankfurt a. M.

BESPRECHUNGEN. — COMPTES-RENDUS. — RE-  
VIEWS. — CRÍTICAS. — CRITICHE.

HOERNES-MENGHIN, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa (HERBERT KÜHN) . . . . .	191
HUGO OBERMAIER, Fossil Man in Spain (HERBERT KÜHN) . . . . .	192
HUGO OBERMAIER, El hombre fósil (HERBERT KÜHN) . . . . .	192
LESLIE ARMSTRONG, Excavations at Mother-Grundy's Parlour, Creswell Crag (M. C. BURKITT) . . . . .	193
E. HERNÁNDEZ-PACHECO, Las pinturas prehistóricas de las cuevas de la Araña (Valencia) (HERBERT KÜHN) . . . . .	194
L. CAPITAN, H. BREUIL, D. PEYRONY, Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne) (G.-H. LUQUET) . . . . .	195
L. CAPITAN et JEAN BOUYSSONIE, Un atelier d'art préhistorique, Limeuil (G.-H. LUQUET) . . . . .	197
HUGO MÖTEFINDT, Studien zur vorgeschichtlichen Archäologie, Alfred Götze zu seinem 60. Geburtstag dargebracht (K. TACKENBERG) . . . . .	199
JOZ. KOSTRZEWSKI, Wielkopolska w czasach przedhistorycznych (Vorgeschichte von Groß-Polen) (B. VON RICHTHOFEN) . . . . .	201
A. STOCKY, Neolithická Plastika r Čechách (Neolithische Plastik in Böhmen) (B. VON RICHTHOFEN) . . . . .	201
FRIEDRICH BEHN, Hausurnen (K. TACKENBERG) . . . . .	202
MAX EBERT, Vorgeschichtliches Jahrbuch Band I (HERBERT KÜHN) . . . . .	203
ERNST VATTER, Religiöse Plastik der Naturvölker (CARL LINFERT) . . . . .	204
E. VON SYDOW, Kunst und Religion der Naturvölker (HERBERT KÜHN) . . . . .	206
OSKAR NUOFFER, Afrikanische Plastik in der Gestaltung von Mutter und Kind (E. VATTER) . . . . .	208
J. V. ŽELISKO, Felsgravierungen der südafrikanischen Buschmänner (HERBERT KÜHN) . . . . .	209
AUGUSTIN KRÄMER, Die Málangane von Tombára (W. KRICKEBERG) . . . . .	210
KARL VON DEN STEINEN, Die Marquesaner und ihre Kunst (W. KRICKEBERG) . . . . .	211
A. VON LE COQ, Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens (FINDEISEN) . . . . .	213
ALFRED SCHACHTZABEL, Im Hochland von Angola (E. VATTER) . . . . .	213
MAX TILKE, Orientalische Kostüme in Schnitt und Farbe (W. KRICKEBERG) . . . . .	214
MAX TILKE, Osteuropäische Volkstrachten in Schnitt und Farbe (W. KRICKEBERG) . . . . .	214
G. BUSCHAN, Illustrierte Völkerkunde Band II, 2. Teil (E. VATTER) . . . . .	215

Alle Mitteilungen, die sich auf die Redaktion der Zeitschrift beziehen, sind zu richten an Privatdozent Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

Pour tous renseignements concernant la rédaction de l'Annuaire s'adresser à le Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

All communications having reference to the editing of the periodical are to be addressed to Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten

Copyright 1926 by Klinkhardt & Biermann

Printed in Germany



## Folgende Schriften von Eduard Seler:

Das Tonalamaß der Aubin'schen Sammlung erläutert von E. S. . . .	80.— M.
Erläuterungen zum Codex Féjervéry-Mayer . . . . .	80.— M.
Erläuterungen zum Cod. Borgia . . . . .	300.— M.
Die Wandmalereien von Mitla . . . . .	30.— M.
Band IV und V der Ges. Abhandlungen . . . . .	je 30.— M.

Sonderabdrücke aus den Gesammelt. Abhandlungen

sind zu beziehen von

Frau Seler-Sachs, Berlin-Steglitz, Kaiser Wilhelmstraße 3.

## Gesellschaft für vorgeschichtliche Forschung

Die Gesellschaft für vorgeschichtliche Forschung ist im Jahre 1925 gegründet worden und setzt sich zum Ziele, alle Gebiete der Vorgeschichte nach Kräften zu fördern, ohne irgendeiner bisher bestehenden Gesellschaft Abbruch zu tun. Der Vorstand besteht aus den Herren Prof. Dr. Max Ebert, Königsberg (als Vorsitzendem), O. Almgren, Upsala, G. Karo, Halle, B. Meißner, Berlin, H. Obermaier, Madrid, und H. Ranke, Heidelberg. Die Gesellschaft veröffentlicht das Vorgeschichtliche Jahrbuch, dessen erster Band erschienen ist und dessen zweiter Band im Oktober 1926 ausgegeben werden wird. Den Mitgliedern wird das Jahrbuch gegen ihren Jahresbeitrag geliefert, der für das Jahr 1925 M. 12.— betrug.

Auf Grund von Abmachungen, die der Vorstand der Gesellschaft mit dem Verlag Walter de Gruyter & Co. getroffen hat, erhalten die Mitglieder der Gesellschaft das Reallexikon der Vorgeschichte und die Vorgeschichtlichen Forschungen zu einem Vorzugspreis, der um ungefähr 20% niedriger ist als die Ladenpreise.

Alle die Gesellschaft betreffenden Anfragen werden vom Vorsitzenden, Herrn Prof. Dr. Max Ebert, Königsberg i. Pr., Cäcilienallee 11, oder vom Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10, Genthinerstr. 38, beantwortet.



## Felsgravierungen der südafrikanischen Buschmänner

von  
J. V. Zelitzko

Auf Grund der von Dr. Emil Holub mitgebrachten Originale und Kopien.  
Mit 20 Lichtdruck- und 8 Offsettafeln. 1925. Geh. M. 35.—, Lwdb. M. 39.—

Das Werk stellt die erste Veröffentlichung dieses interessanten Materials dar. Es sind hervorragende Lichtdruckwiedergaben der Originalgravierungen der Buschmänner, sowie Offsettafeln von Bleistiftkopien solcher Gravierungen, die Dr. Holub nicht nach Europa bringen konnte. Jeder, der sich für Kunstgeschichte und Völkerkunde interessiert, wird dieses prächtige Buch willkommen heißen.

F. A. BROCKHAUS / LEIPZIG.

LIPPERT & CO. G. M. B. H. NAUMBURG A. D. S.

# • IPEK •

## JAHRBUCH FÜR PRÄHISTORISCHE & ETHNOGRAPHISCHE KUNST

ANNUAIRE D'ART  
PRÉHISTORIQUE  
ET ETHNOGRAPHIQUE

ANNUAL REVIEW OF  
PREHISTORIC AND  
ETHNOGRAPHICAL ART

ANUARIO D'ARTE  
PREISTÓRICO E  
ETNOGRÁFICO

ANUARIO DE ARTE  
PREHISTORICA Y  
ETNOGRAFICA



HERAUSGEBER  
HERBERT KÜHN

UNTER MITWIRKUNG VON  
HENRI BREUIL-PARIS • JOYCE-LONDON • RAFAEL KARSTEN-HELSINGFORS  
WALTER LEHMANN-BERLIN • ERLAND NORDENSKIÖLD-GÖTEBORG  
HUGO OBERMAIER-MADRID • RIVET-PARIS

2. HALBBAND 1925

---

KLINKHARDT & BIERMANN  
VERLAG IN LEIPZIG



# INHALTSVERZEICHNIS — TABLE DES MATIÈRES — TABLE OF CONTENTS — INDICE — INDICE

Seite

## PRÄHISTORISCHE KUNST. — ART PRÉHISTORIQUE. PREHISTORIC ART. — ARTE PREHISTÓRICO. — ARTE PREISTORICA.

COMTE BÉGOUEN-Toulouse, L'art mobilier dans la caverne du Tuc d'Audoubert (Ariège) . . . . .	219
HENRI BREUIL-Paris, Deux roches peints néolithiques Espagnols	229
JUST BING-Bergen, Der Sonnenwagen von Trundholm und die Götter- darstellungen der schwedischen Felszeichnungen . . . . .	236
R. A. S. MACALISTER-Dublin, The goddess of death in the bronze-age art and the traditions of Ireland . . . . .	255
FERDINAND FETTICH-Budapest, Über die Erforschung der Völker- wanderungskunst in Ungarn . . . . .	265

## ETHNOGRAPHISCHE KUNST. — ART ETHNOGRA- PHIQUE. — ETHNOGRAPHICAL ART. — ARTE ETNO- GRAFICO. — ARTE ETNOGRAFICA.

J. MAES-Bruxelles, La Psychologie de l'art Nègre . . . . .	275
--	-----

## MITTEILUNGEN. — COMMUNICATIONS. — COMUNI- CACIONES. — COMUNICACIONI.

PAUL CLEMEN . . . . .	287
NEUENTDECKTE EISZEITMALEREIEN IN TERUEL (OSTSPANIEN) . . . .	287
FUND EINER ZWEITEN VENUS IN WILLENDORF . . . . .	288
NEUGEFUNDENE FELSZEICHNUNGEN DER LYBISCHEN WÜSTE . . . .	288
DER MAMMUTSTEIN VON KUMILSKO . . . . .	289
NEUFUNDE NEOLITHISCHER SKULPTUREN IN DER UKRAINE . . . .	290
EINE NEOLITHISCHE WIDDERSKULPTUR AUS JORDANSMÜHL . . . .	291
PRIMI SAGGI DI ARTE PLASTICA NELL' ITALIA PREISTORICA . . . .	291
DER BERNSTEINBÄR VON STOLP IN POMMERN . . . . .	292
EIN VERZIERTES BEIL AUS HIRSCHGEWEIH . . . . .	293
EIN VERZIEHTER BRONZEZEITLICHER STREITKOLBEN . . . . .	294
EIN FRÜHMITTELALTERLICHER FALTSTUHLKNAUF . . . . .	294
NEOLITHISCHE GRAVIERUNGEN AUS GLOZEL (FRANKREICH) . . . .	295
WERNER KLINKHARDT † . . . . .	295

## BESPRECHUNGEN. — COMPTES-RENDUS. — RE- VIEWS. — CRÍTICAS. — CRITICHE.

G.-H. LUQUET, L'art et la religion des hommes fossiles (P. RIVET) . . . . .	296
LEO FROBENIUS und HUGO OBERMAIER, Hádschra Máktuba (HERBERT KÜHN)	296
IV. Ergänzungsband zum Mannus (MÖTEFINDT) . . . . .	297

*PRÄHISTORISCHE KUNST*  
*ART PRÉHISTORIQUE*  
*PREHISTORIC ART*  
*ARTE PREHISTÓRICO*  
*ARTE PREISTORICA*





# L'ART MOBILIER DANS LA CAVERNE DU TUC D'AUDOUBERT (ARIÈGE)

Avec 39 figures sur les planches 1—6 et 7 figures dans le texte.

Par le COMTE BEGOUEN-Toulouse

La caverne du Tuc d'Audoubert (commune de Montesquieu Avantès-Ariège) est située dans une colline calcaire où se trouvent également les grottes d'Enlène et des Trois-Frères et que parcourt sur une longueur d'environ un kilomètre le cours souterrain du Volp. (Fig. 1 page 219.) C'est d'ailleurs cette petite rivière qui, à des époques géologiques différentes, a creusé les trois étages successifs de ces cavernes, qui communiquent certainement entre elles. Nous avons trouvé la jonction entre Enlène et les Trois-Frères. Je ne désespère pas de la trouver entre cette dernière grotte et le Tuc d'Audoubert, car les plans que nous en avons relevés indiquent que leurs galeries s'imbriquent en quelque sorte. Il faut donc que des éboulements ou des coulées stalagmitiques aient fermé certains passages que nous recherchons.

\* \* \*

Dessins. — La caverne du Tuc d'Audoubert (Fig. 1 pl. 1) est célèbre à cause des statues des bisons en argile que nous y avons découverts mes fils et moi le



Fig. 1. Plan schématique de l'étage inférieur de la caverne du Tuc d'Audoubert (Ariège).

- |                        |   |
|------------------------|---|
| A Entrée de la caverne | à l'étage supérieur (échelle)           |
| B Montée               | FF Foyers                               |
| CC Salle nuptiale      | GG Galeries rejoignant le cours du Volp |
| D Couloir à dessins    | II Cours souterrain du Volp             |
| E Cheminée menant      | G Petit couloir à dessins.              |

10 octobre 1912, dans le fond de la galerie supérieure (2, 3, 6) ainsi que par les dessins de l'étage inférieur (1, 2) (Fig. 2 pl. 1). La plupart de ceux-ci ont été publiés, je n'y reviendrai donc pas. Mais je crois intéressant de donner quelques précisions sur deux des dessins de cette caverne, inédits jusqu'à présent.



Voici d'abord (fig. 5 pl. 3) une femelle de bovidé dont le sexe est assez marqué. Le dessin mesure 0,27 m. L'allure générale de l'animal diffère de celle qu'on voit ordinairement sur les dessins préhistoriques. La bête, allant vers la droite, est campée en arrière, et semble reculer. Ses membres, surtout ceux de devant, sont gros et courts, à tel point que si les sabots n'étaient pas nettement marqués, on pourrait hésiter pour la détermination de l'espèce. Le poitrail est droit, on voit à peine une trace de fanon entre les pattes, le cou est mince; quant à la tête, elle est entièrement cachée par une couche de stalagmite efflorescente, mais l'emplacement recouvert de calcite paraît bien étroit, même si la tête avait été complètement dressée comme chez un bison mugissant d'Altamira.

Quoique cette portion de tête eut correspondu assez bien à l'allure générale de l'animal, on peut se demander si la tête a jamais été gravée. Pour ma part j'en doute fort, et je ne suis pas loin de penser que nous sommes ici en présence d'une de ces représentations acéphales qui ne sont pas rares dans l'art préhistorique. Le dos est légèrement ensellé. La queue tendue n'est pas absolument droite comme les bovidés la tiennent généralement dans ce cas, mais un peu incurvée, ce qui nous avait fait supposer tout d'abord qu'il s'agissait d'un félin, mais l'arrière-train et surtout les sabots bifides sont bien ceux d'un bovidé. Comme il n'y a ni bosse, ni chignon, ni barbe, il ne peut être question d'un bison, mais d'un bœuf sauvage, animal très rarement représenté dans nos régions, alors que le bison abonde. Une flèche faite de trois traits se réunissant au même point — celui du milieu plus long que les autres — est gravée sur le flanc près du défaut de l'épaule.

Le dessin très net, sans retouches, est fait d'un trait large, profond, légèrement en biseau, comme d'ailleurs la plupart des dessins Magdaléniens de cette paroi (1).

Dans la galerie supérieure du Tuc, en avant de la chatière menant à la galerie des bisons d'argile, plusieurs dessins sont tracés sur les parois: une tête de biche, des bisons, (Fig. 6 pl. 3), un étalon (qui malheureusement, vu l'étroitesse du passage et malgré les soins que nous prenons, ont été effacés en partie par les visiteurs) etc. Deux de ces dessins méritent, par leur étrangeté, une mention spéciale. Situés l'un au dessus de l'autre, ils sont semblables et représentent des animaux dont il nous a été impossible de déterminer l'espèce (Fig. 3 et 4, pl. 2), soit à cause de la maladresse de l'artiste, soit parce que nous sommes en présence d'animaux fantastiques. S'agit-il de félins? L'allure générale, le dos rond, le rictus étrange de la face sembleraient l'indiquer. Mais cette corne en avant de l'oreille? N'avons nous pas là en somme quelque caricature ou quelque mascarade, quelque chose d'analogue au sorcier des Trois-Frères (4, 7).

Foyers. — Nous avons cru tout d'abord (1) que la caverne du Tuc d'Audoubert n'avait pas été habitée et que les rares objets et silex rencontrés à l'état sporadique sur le sol, aussi bien dans les galeries supérieures qu'à l'étage inférieur, avaient été simplement perdus par les hommes préhistoriques lors de leurs visites rituelles dans la grotte. Différents sondages ne nous avaient en effet



Fig. 1. La Caverne du Tuc d' Audoubert. (Ariège)



Fig. 2 Cheval gravé. Tuc d' Audoubert.





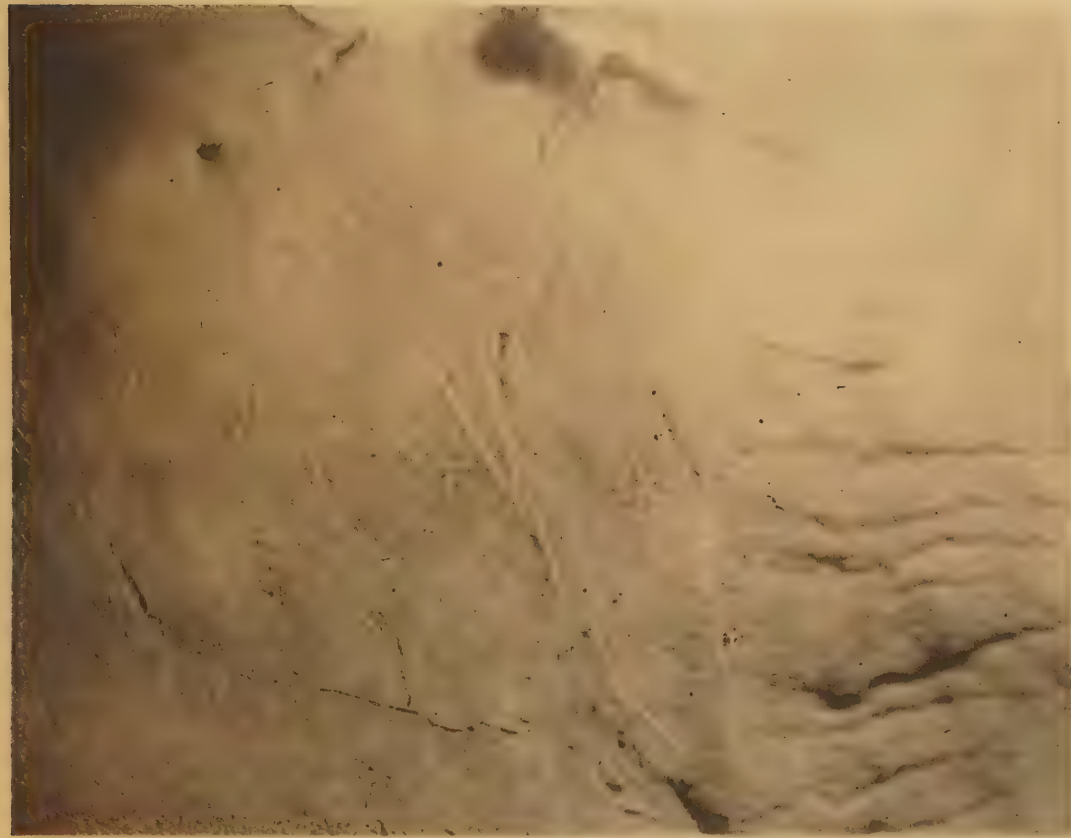


Fig. 3 et Fig. 4. Tuc d' Audoubert, galerie supérieure.





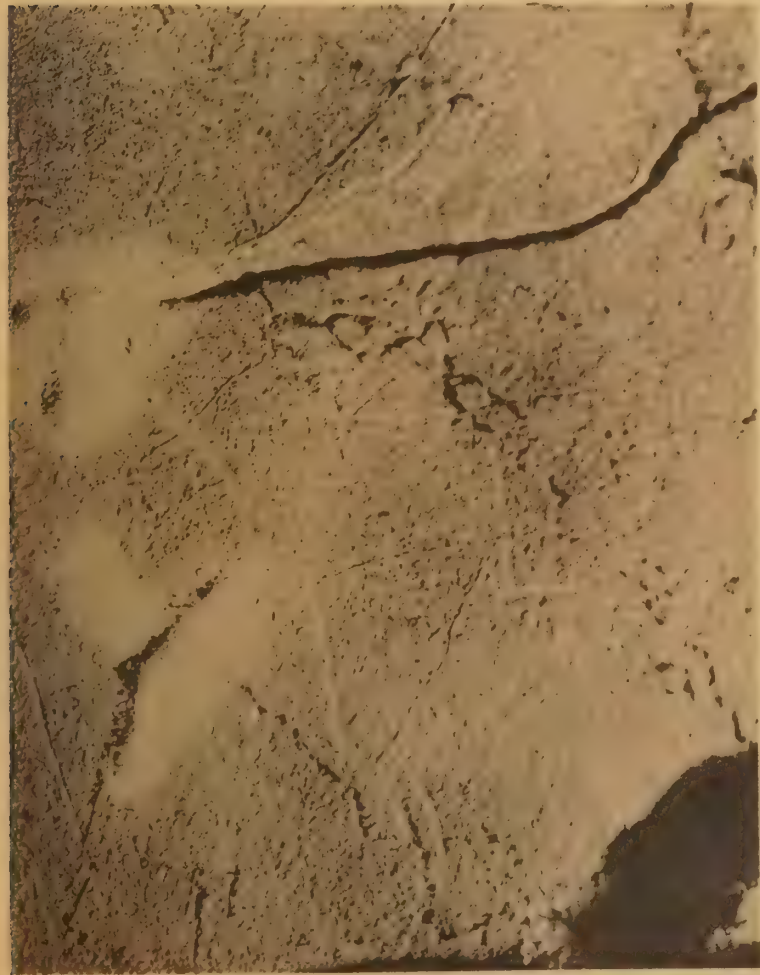


Fig. 5. Bovidé gravé. Tuc d' Audoubert.

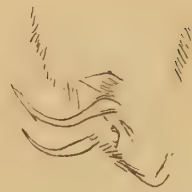
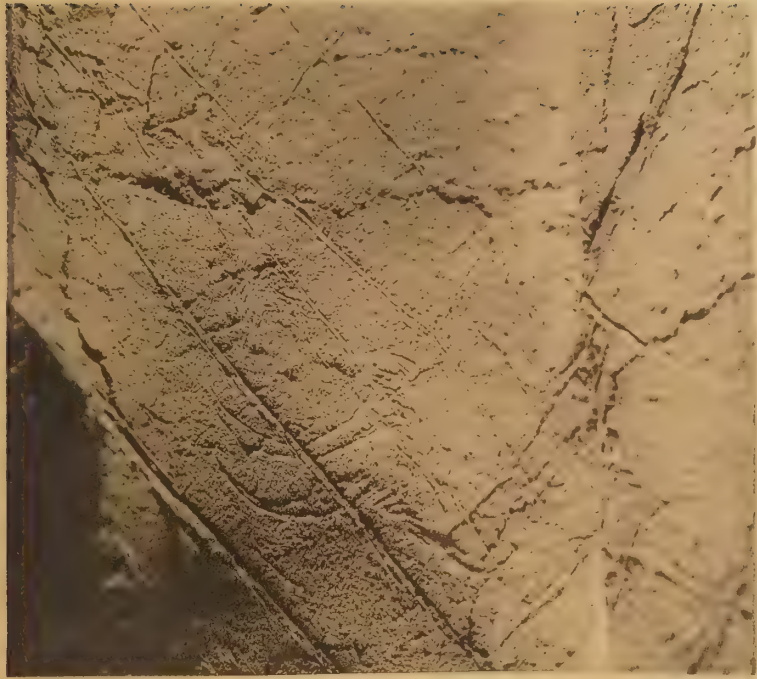


Fig. 6. Bison gravé. Tuc d' Audoubert.





rien donné. Mais si nous maintenons cette opinion pour les couloirs d'en haut, il n'en est plus de même pour les galeries inférieures. En effet nous avons trouvé au moins deux foyers au bout du couloir qui, de la salle Nuptiale (ainsi dénommée à cause de l'éclatante blancheur des stalactites qui la couvrent tout entière), va rejoindre le cours souterrain du Volp. Après un passage rétréci et obstrué en partie par des stalactites postérieures à l'occupation magdalénienne se trouve une salle assez haute dominant de plus de deux mètres le lit actuel de la rivière, souvent partiellement à sec. Lorsque des crues se produisent, les eaux envahissent cette salle et y déposent un sable argileux assez fin, dont les minces couches successives, distinctes comme lorsqu'on brise la pâte d'un gateau feuilleté, ont formé le sol de la salle. C'est au milieu de ces fines stratifications que nous avons rencontré deux couches archéologiques parfois distinctes et parfois confondues, n'ayant jamais plus de 8 à 10 centimètres d'épaisseur et ne présentant parfois qu'une simple ligne charbonneuse. Vers le fond de la salle un plancher stalagmitique a fixé en certains endroits ces traces d'occupation humaine, mais il est difficile, à cause des bouleversements causés par les crues, d'établir une chronologie précise entre ces deux foyers, car nous avons trouvé mélangés des objets qui par leur typologie semblaient appartenir à des stades différents du magdalénien. Lorsqu'après la guerre nous avons voulu reprendre les fouilles, nous avons constaté que les eaux du Volp avaient dans une crue exceptionnelle atteint le niveau de nos fouilles et raviné les parties protégées jusqu'alors par le plancher stalagmitique que nous avons brisé (depuis quatorze ans que nous connaissons ces galeries, elles ont été vidées deux fois). Mais je crois que le malheur n'est pas grand et que nous avons épuisé ce gisement peu important.

Il était cependant intéressant, ainsi qu'on le verra par la description des principaux objets recueillis.

La faune est normale, peu abondante : dents et os brisés et calcinés de bisons, de rennes, de chevaux ; de rares canines et un penis brisé d'ours. Peut-être avait-il un trou de suspension comme celui de Marsoulas (Musée de Toulouse).

Je ne parlerai pas des silex. Ils étaient abondants, de mauvaise qualité généralement, et petits, traits caractéristiques qu'ils ont de commun avec ceux des autres cavernes de Montesquieu Avantès, ce qui n'est pas surprenant, vu leur voisinage. Il y a bien cependant raison de faire exception pour une très belle lame de silex (Fig. 2 pl. 4), courbe, appointée au bout par de fines retouches et mesurant 0,165 m de longueur, trouvée par Mr. Nelson, du musée de New York, le 20 juillet 1913 sur le sol à l'entrée de la chatière. Il faut signaler la présence de quelques jaspes dont nous ignorons la provenance, tandis que mon fils aîné Max a retrouvé dans les environs de Montesquieu deux gisements naturels de mauvais silex où les Magdaléniens devaient s'approvisionner.

Toutes les formes ordinaires du magdalénien classique sont représentées : perçoirs, grattoirs, burins (surtout en bec de flûte et souvent retailés pour utiliser jusqu'au bout une matière rare), percuteurs assez nombreux, os utilisés, etc. Parmi ces derniers, notons un fragment sur lequel deux profonds sillons obtenus par grattage au silex préparent une pointe de sagaie et un autre où par le même



procédé de travail, une fine esquisse est prête à être détachée pour faire une aiguille. Cependant nous n'avons trouvé dans ce gisement aucune aiguille, tandis qu'elles sont fréquentes à Enlène et aux Trois-Frères. De même les harpons font complètement défaut.

\*

\*

\*

Art. — Passons maintenant à ce qui a trait à l'ornement et à l'art. Notons quelques morceaux d'ocre, dont un, en particulier, est d'une intensité de couleur rare, presque vermillon.

Dents percées. — Les dents percées sont au nombre de douze. Il y en a : une de cheval, cinq de rennes (dont deux dents de lait), une de bovidé, quatre de renards (pour deux d'entre elles, le trou n'est pas achevé, on ne voit que les profonds grattages préparatoires au silex) et une vieille dent tellement usée (chicot) que la détermination n'est pas possible. Toutes les dents d'herbivores sont percées au milieu des racines, tandis que pour celles de renards, le trou est fait à l'extrémité, à tel point que pour l'une d'elles, inachevée, le bout a été brisé par le travail de perforation. L'une d'elles, particulièrement fossilisée et complètement noircie par les sels de manganèse, est couverte de stries de silex, mais sans ordre.

Pendeloques. — La tête d'un stylet de renne a été percée par un trou rond conique assez large (Fig. 2 page 222). Puis la tige en a été sciée, on voit nettement les traces des coups de silex. La pièce n'est donc pas brisée, elle est entière, c'est une sorte de perle de collier, osseuse.



Fig. 2. Pendeloque faite de la tête d'un stylet de renne.

Faut-il ranger dans cette catégorie, à cause de son trou qui a pu servir à la suspendre, une étrange pièce en bois de renne, en forme de triangle isocèle allongé, mesurant 0,038 m, et percée d'un trou (Fig. 3, 4 pl. 4)? Une des faces est plane, traversée en partie par un profond sillon allant du trou à la pointe et couverte de hachures obliques. L'autre face est toute bosselée et ne paraît pas avoir été travaillée, sauf autour du trou qui est entouré d'un rebord circulaire de plus d'un millimètre, très régulièrement mouluré. La pièce paraît brisée à la base. Son interprétation est difficile. Je crois cependant que nous sommes en présence de la représentation d'un organe féminin, analogue aux vulves de l'abri Audi et d'autres gisements. Les hachures représentent les poils.

Les Trois-Frères et Enlène ont donné plusieurs coquilles marines (gastéropodes et bivalves) percées de trous de suspension. Elles font complètement défaut au Tuc d'Audoubert.

Rondelles. — Nous avons trouvé une rondelle et plusieurs fragments de rondelles percées au centre, mais n'ayant aucune gravure ni ornement (Fig. 13 pl. 4). Elles sont découpées dans de minces plaques d'os, généralement dans des omoplates. On voit sur un assez gros fragment d'omoplate la place d'où l'une d'elle avait été découpée. Piette figure dans son album „L'art à l'âge du renne“ une pièce analogue ne laissant aucun doute sur les procédés employés,

que confirment d'ailleurs plusieurs fragments d'os plats et minces que nous avons recueillis. Ce sont les matrices de rondelles analogues. L'une d'elles, taillée dans un bout d'omoplate, indique une pièce d'un diamètre exceptionnel, environ 0,08 à 10 centimètres.

Une seule rondelle était intacte. Elle mesure 0,03 dans sa plus grande largeur; elle est irrégulière, ayant plutôt la forme d'un polygone que d'un cercle. De nombreux coups de silex sur les bords indiquent, aussi bien que sa forme, l'inexpérience de celui qui l'a faite. Elle est loin d'avoir la beauté de celle (0,045) que nous avons trouvée à Enlène (no. 2) (une autre, grande également, a été trouvée jadis dans cette même grotte par l'abbé Cau-Durban) ni la régularité de l'arc de cercle des fragments recueillis aux Trois-Frères (no. 3 et 4). Ce dernier, un peu plus épais et plus résistant par conséquent que les autres, est très lustré. Les bords ainsi que le trou de suspension sont très usés par le frottement, ce qui prouve un assez long usage de l'objet.

Contours découpés. — Ils sont au nombre de deux, représentant une tête de cheval et une tête de biche. Leur forme incurvée, qui provient de la gouttière qui se trouve sur les os hyoïdes, prouve qu'ils ont été faits dans cet os, dont la forme allongée a obligé l'artiste à déformer la tête de cheval dans le sens de la longueur. Cette déformation se remarque d'ailleurs dans la plupart des contours découpés à cause du choix de l'os employé, fourni par le cheval ou le bison.

Le contour découpé représentant une tête de cheval (Fig. 1 et 2 pl. 5) est brisé à la naissance du cou et aux oreilles. Les deux faces ne sont pas identiques; sur le côté gauche les muscles de la bouche sont marqués très en saillie et une seule ligne de fines mouchetures indique les poils, tandis qu'il y a en plusieurs, mais moins longues, sur la face droite. L'œil y est également plus allongé, plus ovale et moins triangulaire.

On sait que ce sont surtout les chevaux qui sont représentées en contours découpés; aussi la trouvaille d'une tête de biche (Fig. 3, 4 pl. 5) ainsi tracée est-elle particulièrement intéressante. Le travail en est réduit au minimum. Ce n'est qu'une silhouette: un cercle indique les naseaux, au centre desquels est un trou de suspension; au dessous une ligne droite marque la bouche, une autre, sur la face gauche, un peu en dessous et en arrière, plus fine délimite le menton. Sur la face droite la gravure de cette ligne a déterminé une fente de l'os, qui va jusqu'à la bouche. Le côté gauche paraît plus soigné, même dans sa simplicité, que l'autre, ce qui est assez fréquent dans les contours découpés. L'intérieur de l'oreille est indiqué par un sillon assez large et un point, tout petit, presque imperceptible, mais suffisant pour donner une illusion, indique l'œil<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Cette belle pièce a été trouvée le 18 juin 1914, un jour où visitant la grotte avec le professeur Dr. Birkner (de Munich) et un jeune étudiant M. Robert Mallet, malheureusement tué à la guerre, nous avons été surpris par une crue subite du Volp causée par un violent orage, dont nous ne pouvions nous douter pendant notre exploration souterraine. Nous dûmes attendre jusqu'à deux heures du matin que les eaux eussent suffisamment baissé pour aller rejoindre la barque, en nous mettant dans l'eau jusqu'au dessus du genou. Pour nous occuper nous avons procédé à des fouilles qui furent particulièrement heureuses ce soir là.



Il y a lieu je crois d'ajouter à cette liste une petite pendeloque (Fig. 13 pl. 6) faite d'un os hyoïde d'un animal de taille moyenne (renne 9) qui figure naturellement une tête d'animal. Outre le trou de suspension ou remarque comme trace de l'intervention de l'homme, trois toutes petites stries de silex sur ce qui serait le museau.

Sagaies et baguettes. — Nous avons récolté un grand nombre de pointes de sagaies et de baguettes en bois de renne, généralement brisées les unes comme les autres. Les sagaies sont de forme variée, les unes épaisses et massives (1. 2. 3.), les autres au contraire petites et fines. (Fig. 5—7 pl. 4) Il en est qui entières ne dépassent pas 0,04 de longueur. Une baguette très fine, ronde, mesurant 0,095, présente un petit renflement en forme de bourrelet (en A). Un certain nombre d'entre elles sont striées.

Même variété en ce qui concerne les baguettes rondes ou demi-rondes, quelques unes sont courbes. La plupart présentent sur leur face bombée une rainure médiane, parfois ornée de stries transversales. Aucune n'est entière. Sur les côtés de l'une d'elles, des enlèvements de matière régulièrement répétés, forment un essai de décoration.

Une mention spéciale doit être faite d'une longue baguette en os (Fig. 8, 9 pl. 4) (0,34), de section quadrangulaire aux angles très arrondis, allant s'amincissant. Son diamètre à la base est de 0,015 et au bout de 0,008 seulement. Ce bout est taillé en biseau et en gouge; un petit coin a été brisé sur une longueur d'un millimètre environ. La base est ornée (Fig. 9 pl. 4), sur les faces où se trouvent au bout, les coups de gouge, de petites gravures en forme d'échelles (25 millimètres de longueur). Sont-ce des ornements ou bien des incisions destinées à faciliter la fixation d'un lien? Cette base a été anciennement brisée, mais la partie manquante ne devait pas être très longue, car cette pièce est déjà exceptionnellement grande. Elle a dû être taillée dans un os long de proboscidiien, mammouth ou rhinocéros, car aucun autre animal n'aurait pu fournir une pareille longueur d'os compact: le tissu spongieux ne fait qu'affleurer légèrement une des faces.

A quelques centimètres en avant et de côté, nous avons trouvé dans le sol une pointe en os émoussée à base fourchue (Fig. 10 pl. 4), s'adaptant admirablement au bout taillé en coup de gouge de cette baguette. Cela formait donc un ensemble. Des pièces semblables ont été figurées par Obermaier (*El hombre fósil*, 2 ed., p. 124) et Passemard.

Il semble donc que ces pointes à base fourchue ne se fixaient pas directement sur un manche en bois, mais qu'un os fixé nous ne savons comment servait d'intermédiaire en trella pointe et la hampe de la lance. Cette coutume existe encore chez quelques peuplades sauvages. En Océanie, on insère souvent ainsi un os humain pour des raisons magiques.

Ces deux pièces n'ont pas été trouvées dans les foyers, mais un peu en avant, plus près de la rivière, dans les couches de sable argileux, comme si elles avaient été entraînées par les eaux, d'un gisement supérieur.

Bâtons de commandement. — Deux pièces en bois de renne peuvent rentrer dans cette catégorie. La première (Fig. 3 page 225) est brisée à ses deux

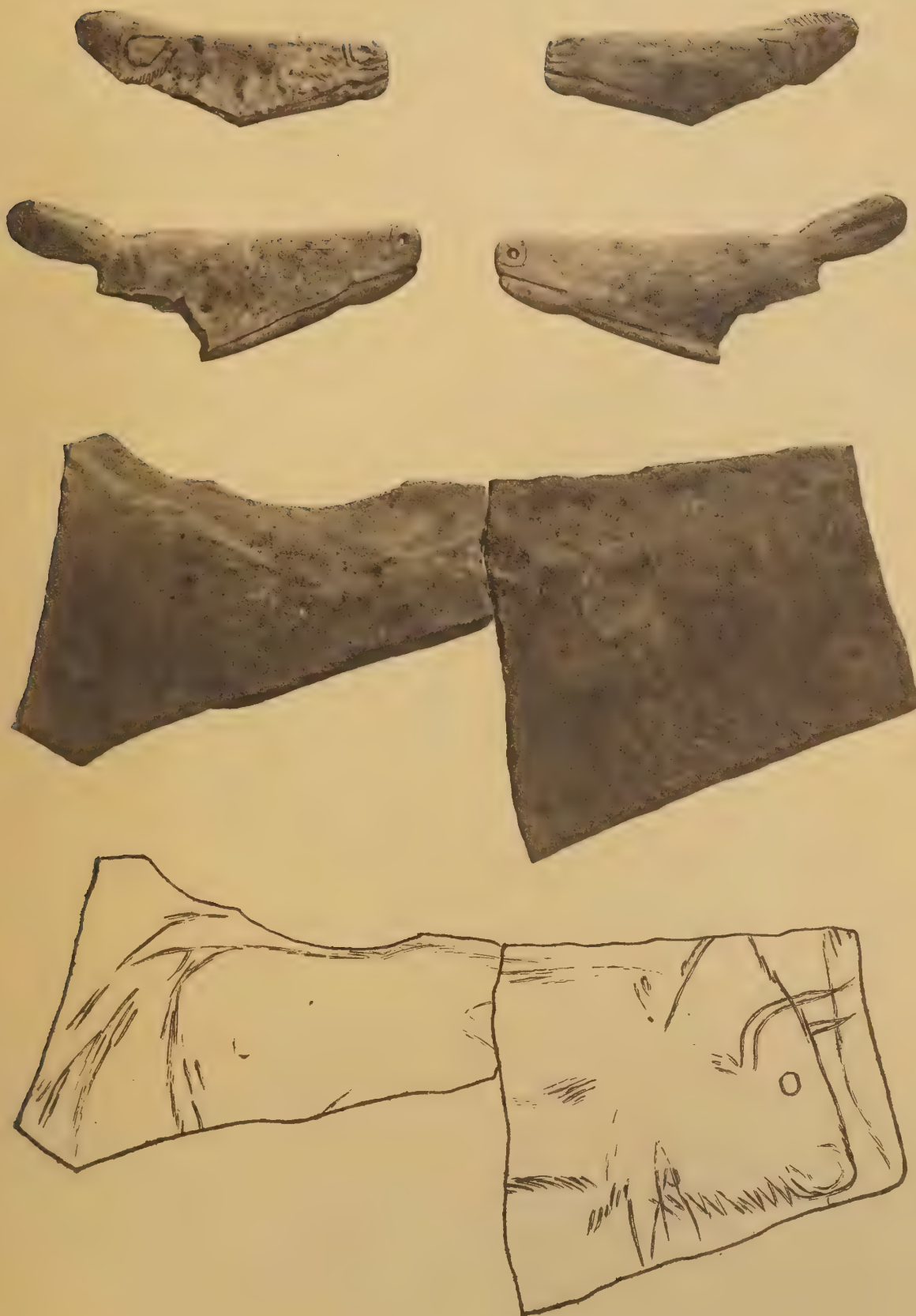


Tuc d' Audoubert.

1. Fragment d'os sur lequel est préparé l'enlèvement d'une esquille, destinée à faire une aiguille.  $\frac{1}{2}$  gr. nat. 2. Longue lame de silex, pointe finement retouchée.  $\frac{1}{3}$  gr. nat. 3, 4. Pendeloque? en bois de renne. gr. nat. 5, 6, 7. Petits points de sagaies gr. nat. 8, 9. Longue baguette en os, 8 Sommet, 9 base, gr. nat. 10. Pointe de flèche, à base fourchue, en os. gr. nat. 11. Baguette ronde en bois de renne. gr. nat. 12. Baguette demironde en bois de renne avec ornements. gr. nat. 13. Rondelles et matrices de rondelles, 2 Enlène, 3, 4, 7 Trois Frères. gr. nat. 14. Sommet d'un bâton de commandement.  $\frac{1}{3}$  gr. nat.







Tuc d' Audoubert.

- 1—2 Tête de cheval, sculptés en os. Gr. nat. 3—4. Tête d' une biche. Gr. nat.  
5. Bison gravé sur grès noir. Gr. nat. 6. Dessin de No. 5.







Tuc d' Audoubert.

1. Fragment de canon gravé. Deux muffles de renne. Gr. nat. 2. Dessin déroulé de 1. 3, 4. Fragments de sculptures en bois de renne. Gr. nat. 5. Os brisé orné de fines mouchetoures.  $\frac{4}{5}$  Gr. nat. 6. Fragment de galet gravé. Gr. nat. 7, 8. Dessins de galet no 6. 9. Fragments de grès noirs gravés. Gr. nat. 10. Fragment d'os orné de traits.  $\frac{1}{2}$  Gr. nat. 11. Petit bloc de grès avec traits profondément incisés.  $\frac{1}{2}$  Gr. nat. 12. Fragment de stalagmite orné de traits. 13. Pendeloque en os. Gr. nat.





extrémités et présente en outre des traces de mutilations volontaires, d'enlèvements de matière, qui semblent avoir été faits rageusement, aussi que je l'ai déjà signalé pour une base inachevée de propulseur trouvée à Enlène (8). Dans le haut se trouvait un trou ovale; sur le fût deux larges rainures peu profondes laissaient entre elles une arête, qui sur une des faces a été rabotée vers le milieu. A côté trois lignes courbes avaient été gravées en faisceau. Sur l'autre face, on voit en A l'amorce d'une patte brisée. La pièce mesure 0,086.

Bien curieuse est une tête de bâton de commandement de forme triangulaire (Fig. 14 pl. 4). La base, qui est brisée, se continuait en une baguette ronde présentant une légère gorge comme si cette pièce pénétrait dans une autre. Des stries obliques en marquent le rebord. Cette partie est assez lustrée, indiquant un long usage. Le trou central est un peu allongé. Les bords en sont usés symétriquement par rapport au diamètre, c. a. d. que l'usure de la partie droite sur une face correspond comme importance à celle de la partie gauche de l'autre, comme si elles étaient produites par le frottement d'un corps dur passant obliquement à travers le trou. Un des bouts est arrondi avec un léger rebord à peine perceptible, en forme de bouton, tandis que l'autre est formé par deux sortes d'oreilles parallèles, l'une d'elles étant percée d'un petit trou comme pour y passer un lien ou pour y suspendre quelque chose. En regardant cette pièce de profil, on peut s'imaginer y voir un profil d'animal (un lapin? à cause de ses oreilles) mais c'est absolument fortuit et je ne crois pas que cela ait été voulu ni même remarqué par les hommes préhistoriques.

Sculptures en os. — Les objets de cette nature que nous avons recueillis étaient malheureusement en très mauvais état. L'humidité du gisement les avait en quelque sorte réduits en pâte et il fallait prendre de grandes précautions pour les ramasser. En les faisant sécher lentement à l'abri de l'air, ils ont au contraire acquis une grande dureté et leur surface est brillante comme si on les avait passés à la cire.

Ces fragments sont informes et malgré la variété et l'importance de leur ornementation, ils est impossible de se rendre compte à quel genre d'objets ils appartenaient et ce qu'ils représentent. Ils sont à la fois ciselés et gravés. Deux d'entre eux sont en bois de renne. Une face seule est travaillée et achevée, l'autre se présente comme celle de la pièce inachevée d'Enlène (8). Il est inutile je crois de les décrire, la photographie suffit. Je serais tenté de voir dans le premier, un arrière train de bison, très stylisé, la queue devant servir de crochet à un propulseur. Quant à l'autre, on peut le rapprocher du poisson en contours découpés trouvé à Lorthet et publié par Piette. Un fragment plus petit et carbonisé, par conséquent plus informe encore, a dû faire partie du premier objet, qui présente lui aussi des traces d'action du feu, mais légères.



Fig. 3. Fragment de bâton de commandement.  
A amorce d'une patte.



Gravures sur os. — Le système de vergettures au silex qu'on remarque sur les pièces précédentes se retrouve également sur un fragment d'os long, dont toute la surface est couverte de ces petites stries. Aux deux extrémités, l'os a été légèrement creusé en manière de champlevé et des encoches plus profondes ont été faites sur les parties en saillie. Nous n'avons trouvé aucune explication à ce travail pourtant soigné. Il en est de même pour un fragment d'os de 10 cent. sur

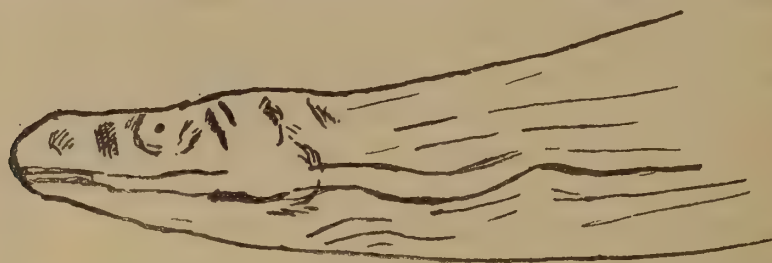


Fig. 4. Cornillon de renne sculpté en tête de poisson? (Double de la Gr. nat.)

lequel une vingtaine de sillons parallèles de 10 à 15 millimètres de long, ont été faits par une pointe épaisse de silex, qui en appuyant a marqué profondément le point initial. On ne peut pas dire que ce soit des ornements. Nous avons

retrouvé cependant ce même genre de stries, mais un peu plus régulières et soignées, sur des os ou des fragments de bois de rennes dans les foyers de la caverne des Trois-Frères.

Un canon, malheureusement brisé, a été par contre gravé de la façon la plus artistique. On y voyait deux têtes de rennes affrontés (Fig. 1, 2 pl. 6). En face des naseaux, de petites lignes parallèles indiquent le souffle de la bête, ainsi qu'on le remarque sur plus d'un dessin soit sur paroi, soit sur objet mobilier.

Une belle tête de bison avait été gravée sur l'humérus d'un très jeune herbivore (Fig. 5 page 226). Aussi cet os s'est-il mal conservé dans la terre du foyer. Le périoste très mince a été détruit, l'os s'est décalcifié, est devenu spongieux et le dessin s'est en partie effacé. On distingue cependant encore fort bien les cornes fines, très élancées et élégamment recourbées, les touffes de poils du chignon et du menton; on devine la bouche; le museau par contre est peu visible ainsi que le chanfrein. On peut comparer l'élégante courbure des cornes de cette gravure avec celle d'un grand bison gravé sur la paroi du couloir à dessins (B du plan).

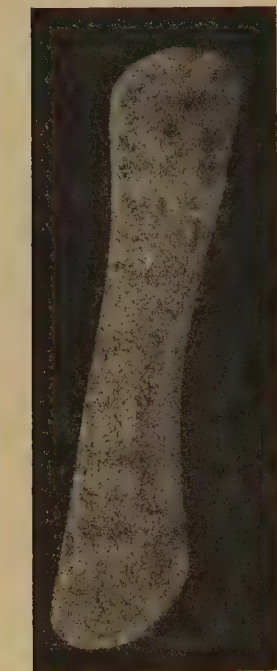


Fig. 5. Humérus de très jeune herbivore sur lequel est gravée une tête de bison.  
Gr. nat.

Un bout de cornillon de renne a été gravé et légèrement sculpté de façon à représenter un avant-corps de poisson (?). La pièce est usée et en partie effacée, cependant l'intention de l'artiste est manifeste, les

ouïes sont marquées (ce ne peut donc être un serpent) par une légère dépression, traversée par une double ligne, qui rappelle la gravure de poisson sur contours découpés de Lorthet, où Luquet voit la représentation schématisée du tube digestif. (L'art et la religion des hommes fossiles, p. 104). Faut-il admettre ici aussi cette sorte de radiographie ?

Pierres gravées. — Les foyers du Tuc d'Audoubert renfermaient un grand nombre de pierres présentant des traces de gravures. Toutes les qualités de pierre avaient été employées : galets de quartzites (rares), fragments de stalactites et surtout plaquettes de grès ou de calcaire schisteux. Quelques-uns avaient subi l'action du feu. On y remarque des traits entrecroisés indéchiffrables, des lignes parallèles, parfois courbées comme sur l'os dont j'ai parlé plus haut. Mais parfois, si grossières qu'elles soient, ces lignes ont une signification, comme sur ce petit bloc de grès, brisé aux deux extrémités et en partie recouvert de stalagmite. Sa forme rappelle assez fidèlement la bosse d'un bison dont les traits gravés indiquent la toison avec une différenciation entre les poils du dos et ceux des flancs. C'est là un nouvel exemple de ces adaptations fréquentes à l'époque préhistorique, de formes naturelles à des représentations figurées. J'ai publié (7) cet étrange galet plat trouvé au Tuc d'Audoubert, dans ces mêmes foyers et pour lequel je ne trouve d'autre interprétation que celle d'un profil humain.

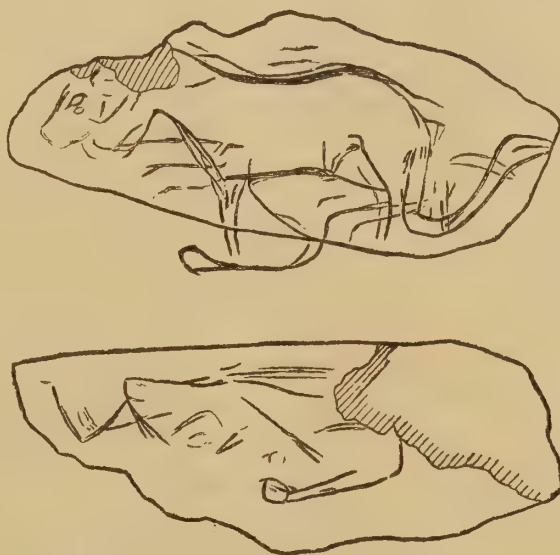


Fig. 6. Face et revers d'une gravure. Gr. nat.

Un fragment de stalagmite mamelonnée représente assez exactement la silhouette d'un Mammouth avec son dos rond séparé de la tête par une profonde encoche. La trompe épaisse s'arrondit vers le bas. Or de très fines stries gravées et recourbées vers le corps semblent continuer et compléter cette trompe. Elles sont à peine visibles, mais indiscutables, et l'on peut se demander pour quelles raisons un graveur s'est donné la peine de faire une œuvre aussi peu perceptible.

Les hommes d'alors avaient-ils une vision plus aiguë que la nôtre ? En tout cas bien des gravures sont d'une finesse déroutante. Un bison complet a été gravé d'une façon à peine visible, tant les traits sont fins, sur une petite plaquette de schiste gréseux (Fig. 5 et 6 pl. 5) qui fut brisée anciennement en trois morceaux. Nous trouvâmes tout d'abord le fragment sur lequel est la tête, et quelques jours après celui de l'arrière-train. Malgré nos minutieuses recherches, nous n'avons pas retrouvé la partie inférieure, qui dut être égarée jadis. Le dessin de l'animal est excellent, très artistique comme allure, très net malgré sa finesse, de plus il



n'est pas compliqué par la superposition d'autres gravures, ainsi qu'il arrive pour les pierres suivantes.

Celle-ci semble porter sur une face un poisson sur lequel est gravée une assez bonne tête de cheval. Sur l'autre face, au milieu d'une série de petites hachures-qui rappellent une crinière de cheval, l'abbé J. Bouyssonie a démêlé une tête de renne (Fig. 6—8 pl. 6).

Sur une autre faut-il voir un bras d'homme ou une trompe de Mammouth? (Fig. 9 pl. 6) Là une mauvaise tête de cheval est profondément incisée.

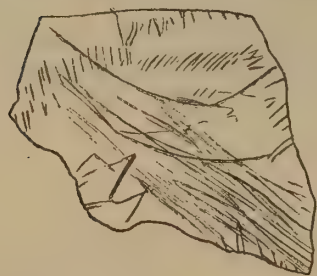


Fig. 7. Gravure.

On est parfois découragé devant l'enchevêtrement de ces lignes illisibles, et l'on ne peut comprendre ni la raison d'être de ces graffiti ni comment le graveur — car le mot d'artiste n'est pas applicable en ces cas — pouvait s'y reconnaître et suivre son idée!

La pièce la plus intéressante de la série est un galet de grès coloré en rouge par l'action du feu, qui en a fait éclater quelques petits fragments, et non par de l'ocre ainsi qu'on pourrait le croire à première vue. Des plaques de calcite recouvrent quelques parties de la tranche. Un animal y est assez profondément gravé par un trait assez large. La forme fortement recourbée de la queue indique un félin, un lion même à cause du pinceau de poils qui est au bout. La tête abîmée à la fois par une cassure ancienne et la stalagmite ne dément pas cette attribution. Un arrière-train de lion a été esquissé en travers, la queue passant sur la tranche du caillou. Sur l'autre face, l'artiste semble avoir voulu graver une tête de cervidé et encore une queue de lion, mais droite et pendante cette fois. La position recourbée de la queue est très caractéristique. On la retrouve chez le lion gravé sur stalactite dans un petit diverticule de la caverne des Trois-Frères et qui, à plusieurs centaines de mètres de l'entrée, est le premier dessin que l'on rencontre dans cette grotte.

#### BIBLIOGRAPHIE.

- 1 COMTE BEGOUEN, Une nouvelle grotte à gravures dans l'Ariège. — La caverne du Tuc d'Audoubert. in: Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistorique. Genève 1912.
- 2 — Les statues d'argile de la caverne du Tuc d'Audoubert. — in: L'Anthropologie. Paris 1912.
- 3 — Les statues d'argile préhistoriques de la caverne du Tuc d'Audoubert. — in: Comptes rendus de l'Acad. des Insc. et B. Lettres. Paris 1912.
- 4 — Nouvelles découvertes dans les cavernes de Montesquieu Avantés 1920. — in: Bulletin de la Société ariégeoise. Foix 1920.
- 5 — Nouvelles découvertes dans les cavernes de Montesquieu Avantés. 1921. — in: Bulletin de la Société ariégeoise. — Foix 1921.
- 6 — L'ébauche de bison en argile de la caverne du Tuc d'Audoubert. — in: Revue anthropologique. Paris 1921.
- 7 — Quelques nouvelles figurations humaines préhistoriques dans les grottes de l'Ariège. — in: Revue anthropologique. Paris 1926.
- 8 — Une sculpture en bois de renne provenant de la caverne d'Enlène (Ariège). — in: L'Anthropologie. Paris 1912.

# DEUX ROCHES PEINTES NÉOLITHIQUES ESPAGNOLES

LOS TAJOS DE BACINETE (CADIZ) ET LA CUEVA DE LA GRAJA  
(JAEN)

Avec 6 figures sur les planches 7—10

Par H. BREUIL-Paris

Ce travail a pour objet de décrire en les juxtaposant les fresques rupestres de deux belles roches peintes, l'une de l'extrême Sud, l'autre de l'extrême Nord de l'Andalousie, et de tirer quelques leçons de ce rapprochement et de leur comparaison avec les autres roches peintes espagnoles.

Los Tajos de Bacinete forment l'extrémité supérieure d'une colline voisine de Los Barrios (Cadiz) d'où l'on domine la baie d'Algeciras et le rocher de Gibraltar. On y parvient de los Barrios en suivant la route de Jerez jusqu'aussitôt après le pont de fer sur le rio de las Cañas (ou Palmones) et en prenant ensuite la direction Sud-Ouest, approximativement dans la direction du „*Boquete Lobato*“. On atteint ainsi une croupe à contours raides vers la vallée, très adoucis en arrière, d'où descend un vallon boisé à pente douce dirigé vers le Nord.

A ce point culminant de la colline, se trouve une série de blocs gréseux de grande taille, restes désarticulés d'une large banc plongeant vers le Nord-Ouest. De grands chênes-lièges ont cru entre les blocs et tout autour, ce qui rend peu facile de prendre des photographies satisfaisantes. Là se rencontre une série importante de roches peintes, dont nous ne décrivons que la plus notable.

## I. GRAND ABRI PEINT DE LOS TAJOS DE BACINETE, PRÈS LOS BARRIOS (CADIZ) (Pl. 10)

C'est, après la cueva du Tajo de las Figuras, à Casas-Viejas, la roche peinte la plus importante de la région de Cadiz. Le sol s'avance en terrasse irrégulière d'environ 2 mètres au dessus du sol; les dimensions de l'abri sont d'environ 8 mètres de long, pour 4 de profondeur et 3 à 4 mètres de hauteur maxima en avant. Les figures y sont au nombre de plus de 65, parmi lesquelles 41 personnages, 16 animaux et, pour le reste, des signes. Toutes ces figures en rouge vif ou plus pâle, ou jaunâtres, sont peintes dans la partie accessible du plafond s'abaissant vers le sol qui se relève; quelques rares figures à droite sont actuellement inaccessibles. Les animaux sont aussi bien traités que les meilleurs du Tajo de las Figuras; on y peut compter cinq Cerfs (dont peut-être un Daim), six Biches, deux Carnassiers à longue queue, dont l'un a le museau fin et l'autre épais et carré; un Bovidé possible et deux indéterminés. La plupart de ces figures sont peintes à gauche de l'abri, là même où se trouvent aussi les meilleures représentations humaines. Les plus remarquables sont sans doute une série de personnages armés de haches; trois sont représentés entièrement, marchant de côté; les quatre autres n'ont pas les jambes figurées et feraient partie des personnages en  $\Phi$ , si le bras qui tient la hache ne s'écarterait du corps. Le plus étudié l'est presque aussi bien que beaucoup d'autres des peintures naturalistes rupestres de l'art oriental d'Espagne; les jambes et les cuisses sont bien modelées la taille exagérément mince, le torse vu de face, avec les bras ployés, trop petits,



dont l'un, qui paraît porter un bracelet, brandit une petite hache assez détaillée; le manche affecte la forme d'une massue très brève, au milieu de laquelle s'insère la gaine, qu'un léger bourrelet distingue de la hache dans la peinture. La tête de ce personnage est remplacée par une sorte de dessin en forme d'écusson renversé. — Cette figuration conventionnelle de la tête ne se retrouve pas dans les deux autres hommes à hache du côté gauche; elle y est représentée plus ou moins arrondie avec des appendices, symétriques dans l'un, probablement les deux oreilles, ou bien asymétriques chez l'autre, qui peuvent figurer une oreille et le nez. Chez ces deux personnages, l'un des bras est ansé, c'est à dire replié sur le corps, l'autre brandit la hache; mais il s'opère une fusion entre le manche de celle-ci et le bras ou l'avant-bras; la même simplification se retrouve sur trois des hommes à hache sans jambes.

Un autre homme à formes passablement détaillées, mais sans armes, occupe le centre de la moitié gauche de l'abri, comme si c'était un personnage de grande importance; il est nu, marchant à gauche, torse vu de face, bras ouverts et coudés, mains étendues et doigts écartés, quatre à la main droite, cinq à la gauche. La tête ronde porte cinq houpettes de cheveux.

Les femmes forment, parallèlement aux hommes armés de haches, un groupe caractérisé par le port de l'éventail. Aucune ne présente de jambes ni d'ornements de tête; l'éventail, triangulaire ou cordiforme, est porté trois fois levé à la hauteur de l'épaule, et une fois abaissé. Une autre figure semblable porte un autre objet, plus large que long, qui fait penser à un maillet; une autre a les deux bras ansés, et une dernière, les a en croix, paraissant soutenir un arc. Toutes celles qui portent l'éventail ont l'autre bras ansé.

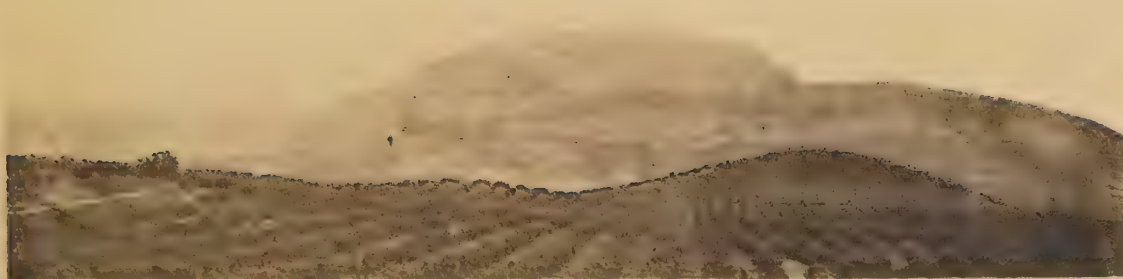
A côté de ces figures humaines moins schématisées, il en est d'autres beaucoup plus simplifiées. A l'extrême droite de l'abri, on peut voir un petit homme à tête pointue, bras et jambes écartés, qui tient de chaque main un grand objet carré; plusieurs autres sont cruciformes, en forme de  $\Phi$ , ou de type anchoriforme.

Un schéma revient assez souvent, sorte d'H à barre outre-passée de chaque côté; c'est, à mon sens, la figuration d'un couple humain: chaque barre verticale représente un corps, et la barre horizontale, les bras. Ceux qui sont à l'extérieur tiennent parfois des objets, ou bien sont ansés; lorsque ces objets sont grands et linéaires, la figure prend l'aspect d'une „barrière“ avec une seule barre horizontale pour quatre verticales.

Les signes proprement dits, ne se reliant pas évidemment à la figure humaine, sont rares: on peut signaler deux pectiformes, un V renversé, un II, un groupe de méandres semblables à ceux de certaines roches néolithiques d'Andalousie, plusieurs ronds peu réguliers, onze groupe de points et un groupe de cinq barres parallèles.

## II. CUEVA DE LA GRAJA, A JIMENA DE JAEN (JAEN) (Pl. 8, 9)

Entre le groupe de roches peintes de la province d'Almeria et celles de Sierra Morena, se trouvent de vastes massifs calcaires, généralement crétaciques, où



Vue d' El Asnatin et de sa Meseta; au centre, Jimena et à sa gauche, la Cimbra



La Cimbra et la cueva de la Graja (au centre)



Vue depuis le voisinage de la grotte

Cueva de la Graja (Jaen)







Cueva de la Graja (Jaen)    Panel central et supérieur des peintures rupestres.





peu de recherches ont eu lieu au point de vue des peintures rupestres. Une seule a été décrite, la Cueva de la Graja (pl. 7), tout-à-fait à leur extrémité septentrionale. Du massif del Asnatin se détache vers le Nord une chaîne latérale ayant à sa base une large „meseta“ se terminant, face à la vallée du Guadalquivir, par des pics assez élevés dominant la bourgade de Jimena; c'est la „Cimbra“. A un kilomètre au Nord-Ouest de Jimena, à l'Est du „manantial“ et de l'„ermita“ de Cánava, se trouve la petite grotte peinte, simple abri tourné au Nord un peu Est. On y accède facilement par un ressaut naturel formant une sorte de corniche oblique. Don Eduardo Cobos, notaire à Jimena, qui l'avait découverte en 1902, la fit connaître le premier<sup>1)</sup>. Je l'ai visitée le 9 Juin 1911, avec Don Juan Cabré, sous l'aimable direction de Don Eduardo Cobos.

La grotte mesure 8 m, 80 de large pour 4 m, 50 de profondeur prise sur le sol. Les peintures en occupent le fond et le côté droit dans sa partie la plus abritée. Elles se trouvent, à gauche, vers 1 m de hauteur (entre 0 m, 90 et 1 m, 50); au centre, elles atteignent 2 m, 80; à droite, seulement 1 m, 40; 1 m, 60 à l'extrémité de la paroi droite n'a aucune figure. La surface peinte est très irrégulière, trouée de creux et de niches et bossuée de ressauts, de sorte que les figures sont groupées par panneaux plus ou moins séparés.

Le premier, sur la gauche, occupe un espace entre un gros relief et un creux oblique. Il comprend quatre variantes d'hommes à bras ansés, trois quadrupèdes et des vestiges d'un quatrième. Un homme très simplifié paraît en monter un cinquième. Un rectangle à cinq barres verticales est aussi à signaler.

Le second panneau, situé sur le même relief, un peu plus à droite et plus haut, ne comprend que trois figures, deux taches incurvées et un homme sans jambes à un bras ansé et l'autre coudé à l'extérieur.

Le troisième panneau est placé sur un relief oblong horizontal, immédiatement à droite, et comprend un pectiforme à trois dents et une figure humaine incomplète au milieu, entre deux groupes de six et huit lignes verticales.

Le quatrième et plus important occupe la niche concave assez large placée au-dessus; c'est l'ensemble qui a surtout fixé l'attention de M. Gomez Moreno. Il a été peint à deux reprises, mais de figures de style identique; les plus anciennes sont de couleur plus claire et comprennent trois hommes à bras ansés; l'axe du corps de l'un d'eux et la tête ont été omis. En couleur rouge plus forte ont été peints ensuite, en partie superposés aux premiers, neuf personnages à bras ansés, dont cinq hommes, deux quadrupèdes et deux attributs à franges ondulées, l'un, sorte de „flagellum“ placé à droite d'une femme, l'autre où les franges se greffent sur deux gros yeux centrés. M. Gomez Moreno y a vu un poulpe, sous l'influence de certaines hypothèses de M. Louis Siret que je ne partage pas. Je préfère y voir un masque ou une tête coupée; l'idée de masque me paraît la plus probable.

<sup>1)</sup> La Alhambra, Revista quincenal de Artes y Letras. XIII, n° 301, p. 426—427, note du Directeur, don Fr. de P. Valladar. Cette note contient des inexactitudes relativement au chemin d'accès et à la découverte de haches de pierre et de lames de silex, qui ne proviennent pas de la grotte même. Une description plus complète en a été faite ultérieurement par M. Gomez Moreno dans: Pictografías andaluzas „Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans“, Barcelone 1908.



Les deux personnages principaux, placés au centre, sont un homme et une femme, celle-ci privée d'une jambe par quelque dégradation de la roche. Ses seins, très faiblement saillants de chaque côté de l'axe du corps, sont indiqués; sa tête est en forme de T à barre un peu renflée au centre et hérissée en haut de nombreux traits pour les cheveux. L'homme juxtaposé a la tête globuleuse, hérissée de six longs traits rayonnants, cheveux ou diadème; il porte une collerette indiquée par deux traits horizontaux. Un des personnages secondaires est réduit à un  $\Phi$ , un autre porte une coiffure à triple étage de traits horizontaux.

Plus à droite, à la même hauteur, est un panneau accessoire, avec deux grandes femmes à bras ansés, dont l'une a au coude un ornement indiqué par trois traits. Au-dessus, peut-être plus anciennes, sont trois figures plus finement tracées, un quadrupède cornu et deux personnages à bras ansés conçus un peu différemment.

Plus bas vers la droite, dans une petite niche et immédiatement à droite, se trouve le cinquième panneau. A l'extérieur de la niche se voit un pectiforme à cinq longues dents, finement tracé, comme un petit personnage asexué à sa droite, à bras ansés. Un autre, à gauche, est réduit à ceux-ci, avec une tête triangulaire seulement comme axe.

La niche contient beaucoup de figures, d'une lecture un peu laborieuse: en haut, un personnage à bras ansés s'insérant sur le milieu d'un pectiforme. En bas, un quadrupède un peu écaillé à l'arrière-train. A droite, une double ligne zigzagüée dont les éléments se rejoignent en une sorte de petite tête à deux cornes. Les trois autres figures sont des personnages à bras ansés; celui de droite paraît ithyphallique; de plus, une ligne zigzagüée descend en arrière (à droite) de sa ceinture. Il suit un personnage féminin, à fesses proéminentes et tête remplacée par deux barres horizontales. Le troisième personnage, placé à sa gauche, a la tête en T à traverse très large.

Le sixième panneau est séparé des précédents par une grande cavité profonde, sorte de petit recoin, qui ne contient rien. On y trouve, de gauche à droite et de bas en haut: d'abord, un groupe vertical de trois figures; la plus basse, bien qu'ayant les bras ansés, porte une paire d'appendices supplémentaires entre les bras et les jambes, à l'intérieur des anses avec lesquels ils se combinent; une tache saillante surmonte la tête globuleuse et chaque épaule. Cette figure est masculine. Au-dessus est une femme, à grosse tête discoïde; un point saillant se voit au contact d'une des mains, et un autre un peu distant de l'autre côté. Au-dessus et à droite est un animal très schématique, pectiforme à cinq dents, dont une plus longue pour la queue; il est un peu effacé. Un peu à droite de l'animal, un gros homme à bras ansés et tête en poire retournée, de tracé épais; quelque peu plus bas et à droite viennent, l'un au-dessus de l'autre, une femme de petite taille, toujours à bras ansés coudés, et un homme analogue, à tête en T dont la traverse se retrousse à angle droit à chaque bout; un arc imparfaitement conservé est placé à sa droite.

Vient ensuite une autre pile verticale de trois personnages: en bas, un homme à grosse tête ronde, à bras ansés coudés, et phallus faiblement indiqué à droite.

Au-dessus, un autre personnage analogue, mais à tête triangulaire portant à droite une petite touffe de traits; son bras gauche ne rejoint pas le corps et paraît vouloir saisir par les cornes une chèvre schématique contiguë. L'autre main paraît maintenir contre la ceinture un objet ou faisceau d'objets figuré par trois traits obliques, dont deux sont réunis au bout par une petite tache en as de pique. Un second animal cornu est placé au-dessus du premier, mais n'est pas déterminable.

Plus haut vient une figure asexuée à tête ronde rayonnante; bien que ses bras soient ansés, ils ont une attitude exceptionnelle ici, car, partant des épaules bien définies par un renflement de l'axe, ils vont rejoindre la tête au lieu de la ceinture.

Une figure isolée à droite du personnage à la chèvre, représente en traits fins un des types les plus réduits de l'homme à bras ansés: un trait court vertical figure la tête, deux arceaux symétriques représentent les bras qui ne se rejoignent pas; l'axe du tronc est omis, et une seule jambe, coudée pour former le pied, se développe en bas sur le prolongement idéal de l'axe omis.

La panneau se termine à droite, au-dessus d'un vaste creux, par deux personnages asexués se suivant, toujours à bras ansés, mais en forme de D ou de rein.

Une fente les sépare du dernier panneau, qui se décompose en trois surfaces: d'abord, à gauche, deux quadrupèdes pectiformes se suivant, le premier à longues oreilles ou cornes; puis, dans une cavité concave, une pile verticale de quatre figures: un pectiforme très altéré, ainsi qu'une ellipse à orientation horizontale, avec axe médian longitudinal et quelques traverses verticales; au-dessus un animal schématique, à tête relativement détaillée, surmontée de deux cornes ou ramures; il semble que ce soit un Cerf. Au-dessus vient une seconde figure subelliptique horizontalement orientée; il s'agit d'une représentation de tête humaine; deux points figurent les yeux, et deux traits verticaux, le nez; le haut de la tête, au lieu d'être tracé d'une ligne continue, est lobé en arceaux dont les retombées se continuent jusqu'à un contour frontal partant de la racine du nez.

Dans une cavité immédiatement à droite, se lit la dernière figure, femme à bras ansés asymétriques et tête triangulaire.

### III. COMPARAISONS, CONCLUSIONS.

Dans un travail récent<sup>1)</sup>, le Prof. E. Hernandez Pacheco suggère, au sujet de l'origine des peintures de la région de Cadiz, qu'elles sont dues à l'évolution au début du Néolithique de l'art rupestre oriental, d'âge mésolithique d'après lui, et lui-même dérivé de l'art paléolithique du Nord le plus récent. La simplicité de ce schéma évolutif peut séduire des esprits superficiels et peu informés, mais résulte d'un véritable tissu de grossières erreurs. Je me contenterai, pour le moment, de signaler très sommairement les principales.

<sup>1)</sup> Eduardo Hernandez-Pacheco, Las Pintura prehistoricas de las Cuevas de la Araña (Valencia). Evolucion del arte rupestre de España. Mémoire n° 34 de la Commission d'investigations paléontologiques et préhistoriques, Madrid 1924.



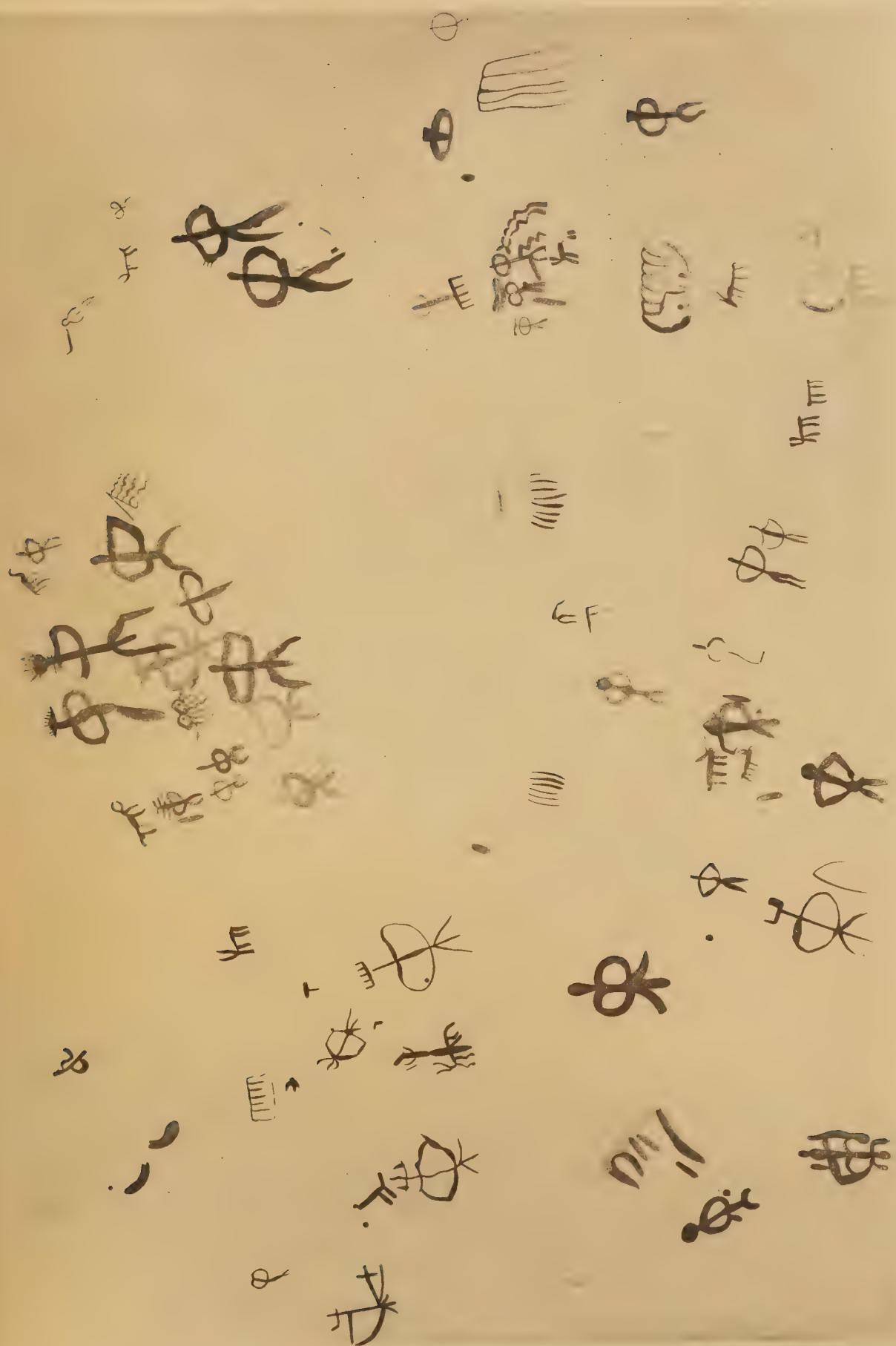
1<sup>o</sup> Les peintures linéaires rouges d'assez grande taille de Minateda, Charco-amargo, etc., semblables à d'autres des cavernes cantabriques, ne ressemblent en rien aux peintures du Magdalénien de cette région ou de France, mais à des couches beaucoup plus anciennes, appartenant à la fin de l'Aurignacien. Les peintures magdaléniennes en noir modelé et polychromes s'y superposent à maintes reprises. Une conception différente du dessin des bois de Cerfs et cornes de Taureaux caractérise les deux séries. Dans les dessins magdaléniens, les cornes de Taureaux et les bois de Cervidés sont vus de profil, la seconde corne étant omise ou défilée derrière l'autre. Dans les dessins aurignaciens, les cornes de Bovidés sont souvent figurées de face dans la tête de profil, et il en est toujours de même des tiges principales des ramures de Cervidés, dont les andouillers secondaires sont seuls vus de profil.

La conception du dessin animalier de l'art oriental est donc en relation avec l'art aurignacien supérieur et non magdalénien. Cela est d'ailleurs établi par la découverte, inédite jusqu'à ce jour, mais que je ferai bientôt connaître, d'un Cerf peint selon la technique orientale espagnole découvert par M. Louis Didon sur un bloc de l'abri de Labatut à Sergeac (Dordogne), effondré entre deux niveaux aurignaciens supérieurs bien définis, sur lesquels vient encore un niveau solutréen.

Il est donc démontré que l'art oriental espagnol est, en partie au moins, contemporain de l'Aurignacien supérieur et qu'il en dérive visiblement; il s'est prolongé assurément durant la période solutréo-magdalénienne, où, comme l'a démontré M. le Comte de La Vega del Sella, le passage des Sierras Cantabriques et sans doute Pyrénéennes était devenu difficile par une recrudescence de la glaciation. C'est sans doute ce qui explique l'évolution séparée des deux régions artistiques.

2<sup>o</sup> Bien qu'il soit exact que l'art oriental espagnol évolue vers une certaine schématisation, comme je l'ai le premier démontré, il n'est nullement établi que les figurations semi-naturalistes des roches néolithiques d'Almeria et Cadix en soient la continuation. En effet, elles appartiennent à une civilisation différente, due à l'invasion de populations plus civilisées, venues de l'autre bout de la Méditerranée, ayant leurs idées et leur art propres, et qui n'avaient sans doute rien à apprendre des Paléolithiques dégénérés d'Espagne. La conception semi-schématique ou schématique de l'art qui prévaut dans tous les pays dès que la chasse cesse d'être la source principale de l'alimentation ne saurait être invoquée pour établir une filiation quelconque entre les deux groupes rupestres. Même si une transition graduelle s'observe, elle peut être due à une influence progressive des nouveaux venus. La position méridionale et presque côtière des meilleures figures de l'art nouveau, bien daté par la représentation d'hommes armés de la hache, témoigne au contraire de leur pénétration par ces régions; ce n'est que dans les éléments les plus schématiques de leur art que celui-ci se retrouve à l'intérieur de la péninsule, en Sierra Morena, Estrémadure et plus au Nord et à l'Ouest.

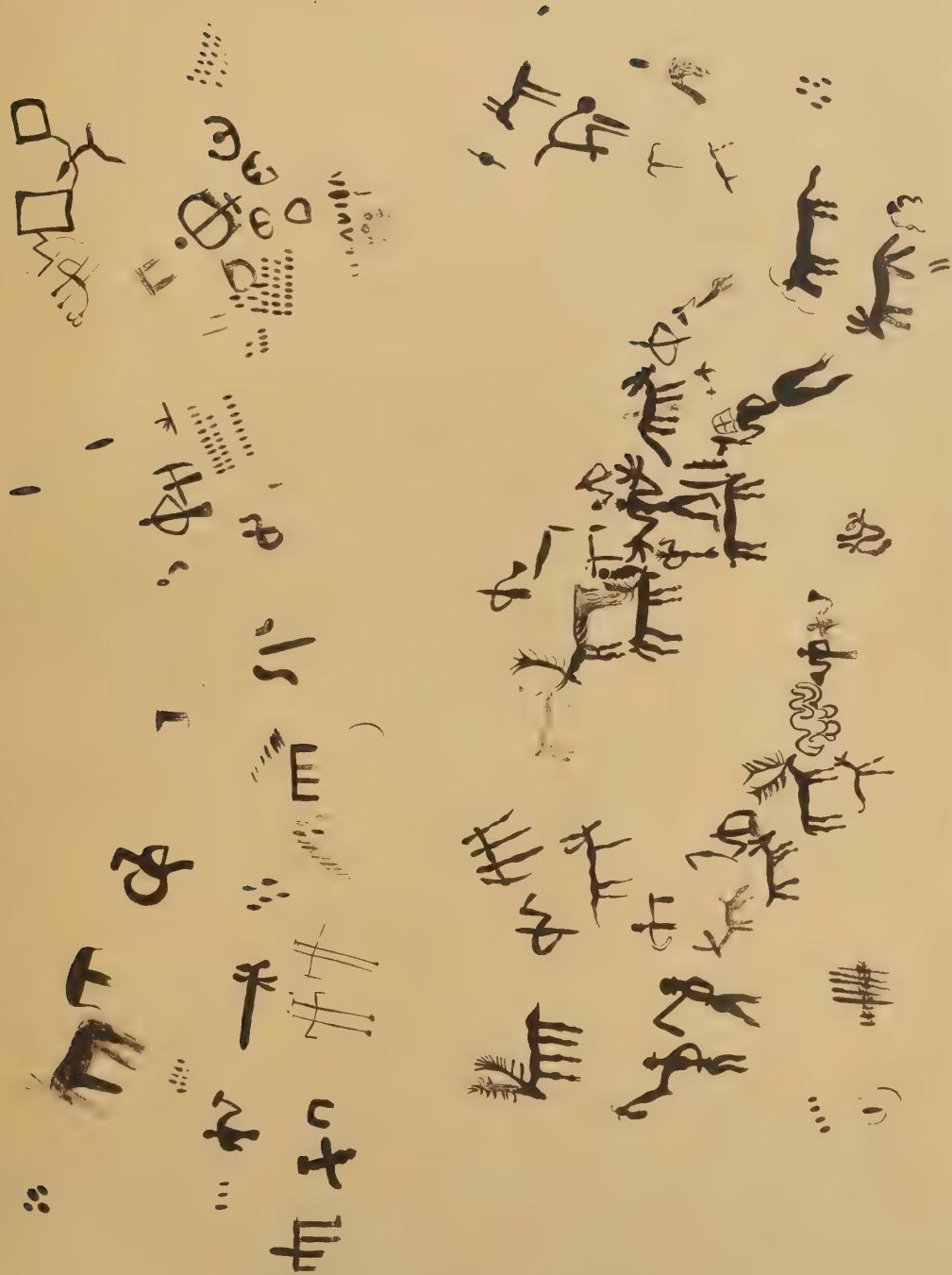
3<sup>o</sup> Quand on compare les meilleures œuvres picturales de la région de Cadix avec les figurations prédynastiques d'Égypte et néolithiques de Malte, on ne peut échapper à la pensée qu'une parenté existe entre les deux ensembles.



Peintures Rupestres, Cueva de la Graja Jimena (Jaen)







Peintures du grand Abri de Los Tajos de Bacinete — Los Barrios, Cadiz.

Echelle: Le plus grand homme, armé d'une hache, mesure 0,223 m.

La partie supérieure de la planche doit se lire en continuité et à droite de la partie inférieure.





4° C'est une bien grande naïveté que de raisonner, tant pour l'art rupestre naturaliste oriental que pour l'art postérieur, comme si la péninsule Ibérique n'avait reçu d'Afrique et de la Méditerranée aucun nouvel et important apport de civilisation et de peuple. C'est au prix de ce sophisme peu clairvoyant de considérer l'Ibérie comme aussi isolée que la Lune, que M. E. H. Pacheco, grâce à d'autres erreurs matérielles et à des relevés parfois détestables, ainsi que je le montrerai ailleurs sans contestation possible, a pu aboutir à la belle et séduisante simplicité de sa synthèse. Elle était du reste trop simple pour être vraie, car les réalités humaines et biologiques sont toujours complexes, et les théories trop simples sont toujours fausses, principalement quand elles procèdent par élimination ou déformation par trop violente des faits qu'il faut tenter d'expliquer.

En un mot, l'art oriental Espagnol est dû, en partie tout au moins, à une source d'origine aurignacienne, naturaliste et aimant la figuration humaine, en partie schématique originellement, malgré les dénégations de M. Pacheco pour Minateda, dont il n'a pas su démêler les superpositions nombreuses les plus certaines. Cet art s'abâtardit vers le schématisme, comme tous les arts, à l'approche du Néolithique envahissant, partie par évolution propre, partie par pénétration des éléments schématiques empruntés aux nouveaux venus demi-civilisés. L'art de ceux-ci, néolithique ou déjà énéolithique, apparenté à celui de Malte et d'Égypte prédynastique, se manifeste d'abord le long des côtes méridionales sous des formes relativement élevées, mais s'abâtardit à son tour vers l'intérieur, quand l'état de choses néolithiques s'y étend en se „barbarisant“.

L'art semi-schématique et schématique doit donc être en partie antérieur à l'influence aurignacienne du Nord, en partie d'origine paléolithique prolongée ou mésolithique (pour employer ce très mauvais mot dont personne actuellement ne sait ce qu'il désigne en Espagne, en dehors du Tardenoisien du Tage, de l'Azilien et de l'Asturien des Cantabres, sans nulle manifestation d'art), et surtout néo-énéolithique dérivé principalement de l'apport extérieur Africain et Méditerranéen, avec quelques relicts des temps précédents. Il descend certainement jusqu'au début de l'époque du Bronze, en accentuant de plus en plus le caractère géométrique et conventionnel de ses figurations.

La roche de Bacinete nous représente l'aspect de cet art dans l'extrême Sud de l'Andalousie, en vue de la côte africaine, celle de la Graja est un exemple de l'une des meilleures roches du haut bassin du Guadalquivir, appartenant au même stade chronologique, autant qu'on en peut juger. Ces stades sont nombreux et très divers; l'Estrémadure, où j'ai relevé plus de quatre-vingt roches schématiques, me paraît témoigner de plus de dix étages de l'art schématique que j'essaierai peut-être de débrouiller un jour.



# DER KULTWAGEN VON TRUNDHOLM UND DIE NORDISCHEN FELSEENZEICHNUNGEN

Mit 42 Abbildungen auf Tafel 12—17 und 10 Abbildungen im Text.

Von JUST BING-Bergen

---

Voilà qui est bien clair.

Renan über eine Stelle in

St. Johannis Offenbarung.

Im Jahre 1902 wurde in Trundholm in Seeland der „Sonnenwagen“ gefunden, der den Archäologen als das Hauptdenkmal der Religion der Bronzezeit (Abb. 1 Tafel 12) gilt. Es ist ein Gestell von sechs Rädern, auf dem ein Pferd und eine runde Scheibe stehen. Die Scheibe hat auf der einen Seite einen Belag von Goldblech. Sie ist anscheinend eine Darstellung der Sonne. In „Danske Studier“ 1904 hat Edv. Lehmann eine scharfsinnige Erklärung gegeben, die fast allgemein angenommen worden ist. Nach Lehmanns Theorie ist ein Bild der Sonne mit ihrem Pferde auf ein Rädergestell gesetzt, um so die Sonne zu den Göttern hinaufzuführen. Die Sonne soll dadurch veranlaßt werden, Sonnenschein zu spenden. Die Erklärung von den Rädern stützt sich auf eine Stelle der Ilias (18 v. 368f.), wo Hephaistos unter seine Dreifüße Räder legt, damit sie „von selbst“ (automatoi) zu der Versammlung der Götter kommen sollen. Dennoch empfindet man es als schwierig, dies Rädergestell als ein vorgeschichtliches Automobil zu betrachten, und man ist geneigt, der von Sophus Müller bei der Publikation in „Nordiske Fortidsminder“ vorgeschlagenen Deutung den Vorzug zu geben, nach der das Ganze das Bild eines Prozessionswagens sein soll. Lehmanns Erklärung hängt damit zusammen, daß man das Pferd als Sonnenpferd betrachtet, das das Sonnenrad ziehen soll. Zwar findet sich oft ein Sonnenwagen mit Pferdegespann, allein um ein Pferd zu finden, das das Sonnenrad zieht, mußte man bis nach Indien gehen. Erst in der Veda fand sich das Pferd Etaça, das „das Rad zieht“. Liest man Oldenbergs Buch „Religion der Veda“, sieht man, welche geringe Rolle diese Vorstellung spielt.

Es finden sich Reste von Öschen am Halse des Pferdes und am Rande der Scheibe, sie sind zweifelsohne verbunden gewesen. Allein eben weil die Öschen an diesen Verbindungspunkten angebracht sind, finde ich es nicht wahrscheinlich, daß das Pferd die Scheibe ziehen soll. Das ist mechanisch unmöglich, nach einem Schritte würde die Scheibe umfallen.

Ist es wirklich so gemeint?

Darüber können wir nie genau ins klare kommen. Doch es lassen sich Schlüsse ziehen durch Vergleich mit entsprechenden Darstellungen. Von solchen kommen namentlich in Betracht zwei auf norwegischen Felsenzeichnungen und eine auf einem Topf von Morluno in Norditalien. Auf der Felsenzeichnung von Löberg sind Sonnenrad und Pferd getrennt, auf der von Nesaune ist das Pferd zu klein, um das große Rad ziehen zu können, es würde gequetscht werden. Und auf dem Topf von Morluno steht das Rad vor dem Pferde. Die Analogie spricht also ganz entschieden dafür, daß das Pferd nicht die Sonne zieht. Gegen die übliche Auffassung habe ich also einzuwenden, daß sie mechanisch unmöglich

und nach der Analogie ganz unwahrscheinlich ist. Darum lehne ich sie ab, und eine andere Auffassung muß geprüft werden, nach der Sonnenrad und Pferd als zwar verbundene, aber doch selbständige Größen zu betrachten sind, ein göttliches Rad und daneben ein göttliches Pferd.

Diese Änderung der Auffassung führt zu bedeutenden Konsequenzen. Zuerst muß man die Vorstellung von der Sonne, die als Rad von ihrem Pferde gezogen wird, ganz aufgeben. Dann muß die Erklärung Lehmanns aufgegeben werden, denn das Ganze bezieht sich jetzt nicht nur auf die Sonne. Die Wagenräder unten und die Dinge oben sind jetzt als kleine Wiedergabe eines Prozessionswagens aufzufassen, auf dem die heiligen Gegenstände stehen. Allein dabei zeigt sich als völlig ungereimt, daß man ein Pferd auf einen Wagen stellt. Diese Vorstellungen können unmöglich zusammengehören. Die göttliche Sonne und das göttliche Pferd müssen ursprünglich für sich existiert haben. Dann ist der Wagenkult dazu gekommen, es gibt viele Wagenzeichnungen auf skandinavischen Felszeichnungen (Abb. 2 Taf. 14, Abb. 4 u. 5 Taf. 17) der Kult hat eine solche Macht gewonnen, daß man diese Heiligtümer, Sonne und Pferd, auf den Kultwagen stellte, obwohl sie gar nicht dazu passen, so wie die Kessel, die gewöhnlich auf den Kultwagen der Bronzezeit vorkommen. Eine solche Ungereimtheit findet sich später auf dem Strettweger Wagen, wo zwei Reiter mit Schild und Helm auf den Deichseln stehen. Aber dennoch muß es noch genauer untersucht werden, ob in der Bronzezeit von einem derartigen Übergreifen des Wagenkults auf fremde und widerstreitende Vorstellungen noch mehr Spuren vorkommen.

Noch eine Bemerkung ist hier zu machen. Die zwei Heiligtümer auf dem Wagen haben zwei wesensverschiedene Ausdrücke. Die Sonne ist durch ihr Zeichen, die Scheibe oder das Rad, bezeichnet, die andere Gottheit ist aber repräsentiert durch ihr Tier. Man ist in neuerer Zeit darauf aufmerksam geworden, daß die Gottheit und ihr Opfertier ursprünglich als eins betrachtet werden, und Frazer hat in seinem großen Werke ausführlich nachgewiesen, daß ursprünglich der Gott geopfert wird und seine Kraft auf die Teilnehmer der Opfermahlzeit übergeht. Nun wird man dies nicht so auffassen, daß die Sonnengottheit nur durch die Scheibe oder das Rad, und die andere Gottheit, die wir vorläufig nicht näher bestimmen können, nur durch ihr Tier, das Pferd, dargestellt werden kann. Vielmehr muß man annehmen, daß die beiden Gottheiten sowohl durch ihre Zeichen als durch ihre Tiere abgebildet werden können, und daß hier, in diesem Falle, die eine mit dem Zeichen, die andere mit dem Tier bezeichnet ist, und daß der Sonnengottheit ein Tier und der anderen Gottheit ein Zeichen zugehört.

Fassen wir unsere Betrachtung zusammen, so sehen wir in diesem „Sonnenwagen“ folgendes:

Zuerst finden wir zwei Gottheiten, die in verschiedener Weise abgebildet werden können, durch ihre Zeichen oder auch durch ihre Tiere. So ist die Sonnengottheit mit dem Rad bezeichnet und die andere Gottheit mit ihrem Pferde. Dann ist als ein Neues der Wagenkult hinzugekommen, der bei anderen heiligen



Größen zuerst geübt war, und — in ganz ungereimter Weise — sind diese zwei Gottheiten auf den Kultwagen hinaufgestellt worden.

Es sind dies ziemlich weitgreifende Konsequenzen, und ich muß mich hier mit den Worten Darwins trösten: „Wer sich fürchtet Konsequenzen zu ziehen, der versteht nicht zu observieren.“ Freilich können vollständig logische Schlüsse oft irre führen, man muß das ganze Material durchprüfen, und nur wenn man die Ausgangspunkte bestätigt findet, haben sie Wert. So werden wir denn hier die Bilder der Felsenzeichnungen zur Untersuchung heranziehen. Zuerst werden wir die Auffassung von den Gottheiten prüfen, dann werden wir sehen, ob Zeugnisse von dem Hereindringen des Wagenkults sich auf den Felsenzeichnungen finden.

### I.

Wenn wir angenommen haben, daß auf dem Trundholmer Wagen die Gottheiten auf verschiedene Weise abgebildet sind, so wird die erste Frage den anderen, entsprechenden Ausdrücken dieser Gottheiten gelten müssen. Also erstens: welches Tier gehört der Sonnengottheit und entspricht deren Rad? Und zweitens: welches Zeichen entspricht dem göttlichen Pferde als Zeichen der anderen Gottheit?

Auf die erste Frage gibt eine Felsenzeichnungsgruppe auf Kalleby in Tanum deutliche Antwort (Abb. 1 Taf. 15). Wir sehen da ein Schiff mit Mannschaft, darüber einen Bock mit einem Rad verbunden, darunter ein Pferd. Die Tiere sind deutlich zu unterscheiden. Man erkennt, daß ein Bock und ein Pferd dargestellt sind. Diese Verbindung von Tier und Rad ist von Almgren mit dem Trundholmer Wagen zusammengestellt, allein er hat nicht bemerkt, daß das Tier hier ein Bock ist. Nun ist es auffallend, daß wir eine Felsenzeichnung von einer ganz anderen Gegend haben, von Klinta auf Öland, der Insel an der schwedischen Ostseeküste, wo das Motiv ganz dasselbe ist: Schiff, oben Sonne, unten Pferde (Abb. 9 Taf. 15). Hier ist die Sonne ohne Tier und es sind zwei Pferde. Diese Variante stimmt mit anderen Bildern von dieser Gegend überein. So haben wir auf dem Grab von Kivik in Ostschonen neben dem Sonnenbild (Nr. 4 Nilsson) ein Pferdepaar (Nr. 3 Nilsson). In beiden Bildern, von Kalleby und von Klinta, ist das Motiv dasselbe. Auf dem Bild von Klinta ist neben den Pferden eine sonderbare Figur. Arne, der die Zeichnung publiziert hat, erklärt sie als Oberkörper mit Armen von einem Manne. Vielleicht ist danach das Schiff sowohl hier wie auf Kalleby als Totenschiff zu betrachten. Wie dem auch sei, halten wir die Bilder von Kalleby und von Klinta zusammen, sehen wir, daß der Bock auf Kalleby mit der Sonne verbunden ist und dem Pferde unter dem Schiffe gegenübersteht, so wie die Sonne auf Klinta dem Pferdepaar. Vorläufig können wir also konstatieren, daß der Bock das Tier der Sonnengottheit ist.

Über das Zeichen, das dem göttlichen Pferde entspricht, bekommen wir Aufschlüsse durch zwei kleine Gruppen auf den Zeichnungen von Litsleby in Tanum (Abb. 3 Tafel 12) und Lille Borge bei Fredrikstad. An beiden ist das

Pferd mit einem Ring verbunden, das Pferd ist deutlich bestimmbar auf Litsleby, die Verbindung mit dem Ring ist innig auf Lille Borge. Allerdings sind es kleine Gruppen, die größeren Zeichnungen entnommen sind, aber wenn wir sie als Zeugnisse gelten lassen, geht aus ihnen deutlich hervor, daß das Zeichen der Pferdegottheit ein Ring ist.

Wir können also fortan mit dem Ergebnis arbeiten, daß die zwei Gottheiten, die wir auf dem Trundholmer Wagen verbunden finden, auf zwei Arten ausgedrückt werden, als Tiere durch Bock und Pferd, als Zeichen durch Rad und Ring, und daß wir auf dem Trundholmer Wagen die eine als Tier, die andere als Zeichen dargestellt sehen.

Wie bekannt, ist die ältere Form des Rades das Scheibenrad, das als ein Kreis mit Mittelpunkt abgebildet wird, die jüngere Form das Speichenrad. Der gewöhnliche Typus davon ist das vierspeichige Kreuzrad, aber es kommen Formen mit mehr Speichen vor. Auf einem Schiffe einer Felsenzeichnung von Aamöi bei Stavanger finden sich vier Kreise, zwei mit und zwei ohne Mittelpunkt. Das Schiff ist durch eine Mittellinie in zwei Hälften geteilt, und an jeder Hälfte sehen wir ein Paar dieser Figuren. Nach dem Obigen müssen wir dies so deuten, daß hier auf jede Schiffshälfte die Zeichen der zwei Gottheiten des Trundholmer Wagens gesetzt sind. Und es scheint, daß sie hier als Gruppen verbunden sind, obwohl sie keinen Verbandstrich zwischen sich haben. Das spätere Speichenrad aber ist nur selten mit dem Ring zusammengestellt — wir werden später den Grund sehen. Eine solche Zusammenstellung kommt vor auf der gewiß alten Felsenzeichnung von Backa, Brastad, Bohuslän. Dort steht ein Kreuzrad neben einem Ring zwischen zwei großen Hirschen.

Auf der großen Felsenzeichnung von Hvitlycke sind wir so glücklich, unsere zwei Größen auf verschiedene Weise abgebildet zu finden. Oben in der Mitte haben wir ein Scheibenrad und einen Ring (Abb. 6 Taf. 15), so wie auf Aamöi, aber hier verbunden, und es ist nicht anzunehmen, daß es einen Wagen darstellen soll. Noch mehr oben rechts sehen wir einen Bock und demgegenüber die Verbindung von Pferd, Ring und einem Mann mit gehobenen Händen (Abb. 3 Taf. 16). Man könnte darin einen Wagen vermuten, aber die Darstellung ist, besonders in der Stellung der Hände, von sonstigen Darstellungen der Fahrenden verschieden. Und das Gegenüberstehen von Bock und Pferd entspricht dem Bilde von Kalleby, wo der Bock über, das Pferd unter dem Schiffe steht (Abb. 1 Taf. 15). Dann haben wir weiter unten, bei dem langarmigen Manne, mit dem wir uns hier nicht beschäftigen, einen Bockskopf und daneben einen Ring. Zwar kommen losgerissene Tierköpfe auf den Felsenzeichnungen sonst nicht vor, aber das Bild von dem Bockskopf ist hier deutlich, und die Übereinstimmung mit der Gruppe oben von Bock und Pferd mit Ring und Mann mit gehobenen Händen läßt keinen Zweifel übrig. Diese Gruppe bietet einen merkwürdigen Gegensatz zum Trundholmer Wagen. Dieselben Gottheiten sind dargestellt, aber die Darstellungsart ist bei beiden hier die umgekehrte von der des Trundholmer Wagens. Die Sonnengottheit ist durch ihr Tier, den Bockskopf, die andere Gottheit durch ihr Zeichen, den Ring, dargestellt, während auf



dem Trundholmer Wagen die Sonnengottheit von ihrem Zeichen, die andere Gottheit von ihrem Tier repräsentiert werden. Wir finden somit hier mehrfache Bestätigung unserer Ergebnisse: Ring und Scheibenrad sind verbunden, Pferd und Ring ebenso, Bock ist Pferd und Ring gegenübergestellt, Bockskopf mit Ring zusammengestellt. Ein ganz neues Moment ist, daß Pferd und Ring mit einem Manne mit gehobenen Händen verbunden auftreten. Und dieser Mann mit gehobenen Händen findet sich in einer anderen Gruppe der Felsenzeichnung mit dem Ring zusammen. Unten steht über dem größten Schiffe der Mann mit den aufgereckten Händen, neben ihm ein aufgerichteter Speer und unten ist der Speerschaft mit einem Bruchstück von einem Ring verbunden (Abb. 11 Taf. 15). Die einfachste Erklärung davon ist, daß dies den göttlichen Schutzherrn des Schiffes darstellt. Das Schiff ist selbstverständlich ein Kriegsschiff und der Speer bezeichnet den Mann als Kriegsgott. Aber dabei leuchtet es ein, daß dies nicht seine ursprüngliche Funktion sein kann; denn ein Mann, der die Hände aufgereckt hält und die Finger spreizt, kann keine Waffen führen und kann daher von Anfang an nicht der Kriegsgott gewesen sein.

Die Verbindung dieses Mannes mit Ring und Pferd wirft die wichtige Frage auf, ob die Felsenzeichnungen — und damit die ganze nordische Bronzezeit — Götter in menschlicher Gestalt kennt. Sophus Müller hat dazu ein bestimmtes Nein ausgesprochen, sowohl für die nordische wie für die mykenische Bronzezeit. Dagegen hat Dussaud behauptet, daß die verschiedenen Darstellungsarten der Gottheiten „koexistieren“ und daß hinter der großen Doppeltaxt des kretisch-mykenischen Sonnengottes eine männliche Persönlichkeit steht. In einem neuen Aufsatz über die Bilder der Bronzezeit hat Sophus Müller seine Ansicht modifiziert. Zwar glaubt er nicht an Götterbilder der Bronzezeit, allein er meint, daß man die Vorstellung von persönlichen Göttern gehabt hat und daß die häufig vorkommenden Sohlenbilder die Fußstapfen der Götter darstellen. Man kann nun theoretisch hierüber für und wider sprechen. Einen Beweis gibt es nicht, wenn man nicht eine Gestalt findet, die menschlich gebildet und doch von der normalen Menschengestalt so verschieden ist, daß man damit unmöglich einen Mann oder ein Weib hat darstellen wollen. Dann wird man genötigt sein, dies als Bild eines übernatürlichen Wesens aufzufassen, und dann ist damit die Annahme von bronzezeitlichen Götterbildern in Menschengestalt gesichert.

Als eine solche ganz unmenschliche Menschengestalt erscheint uns eben unser Mann mit den gehobenen Händen auf der Felsenzeichnung von Aspeberget, nur einen Kilometer von Hvitlycke entfernt (Abb. 7 Taf. 16). Sein ungeheurer vorgestreckter Phallos ist mit einem Pferdekopf versehen und vor dieser Tierkopfausstattung versagt unser menschliches Brüderschaftsgefühl unwillkürlich. Diese Gestalt ist die abenteuerlichste von allen Bildern der Felsenzeichnungen und sie muß sicher ins Übernatürliche hinübergreifen. Sonst aber entspricht sie den zwei Bildern von dem Manne mit den erhobenen Händen, die wir auf Hvitlycke gefunden haben. Der Mann auf Aspeberget ist durch einen Pferdekopf markiert, der eine Mann auf Hvitlycke ist mit einem Pferde verbunden. Der Mann auf Aspeberget steht als Beschützer vor der „Flottenrevue“, der andere

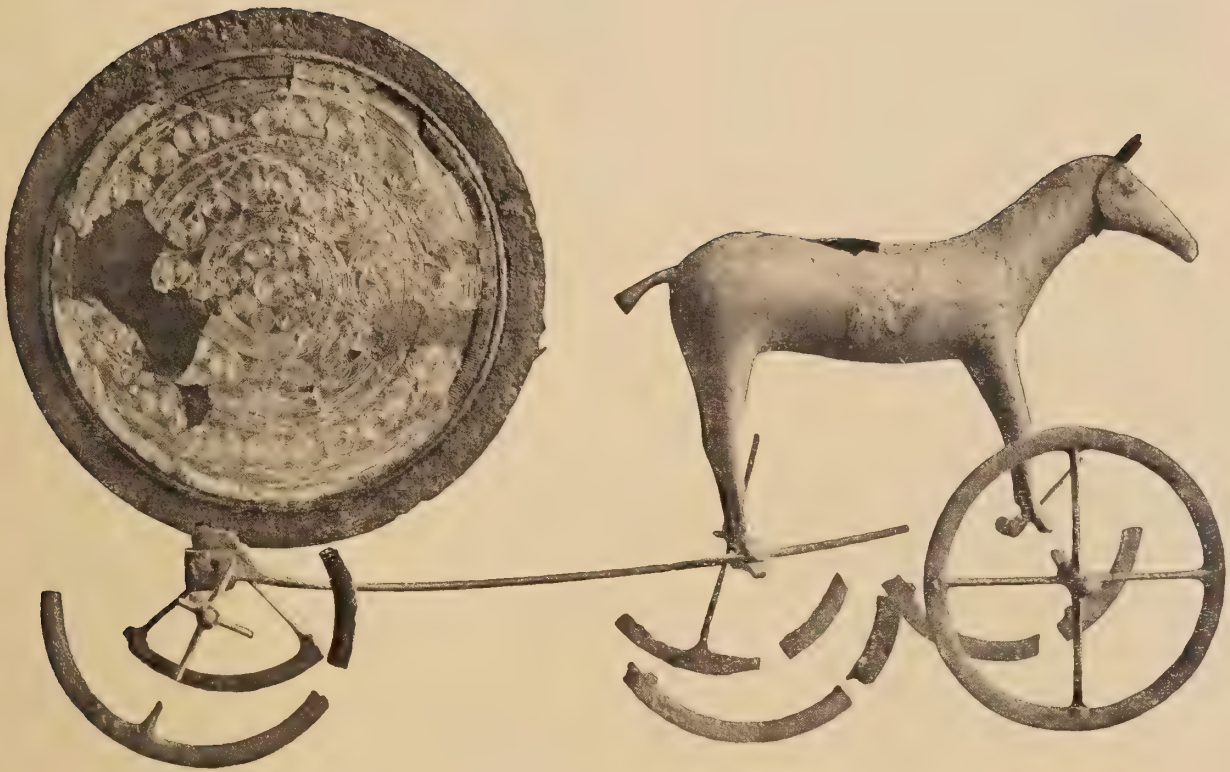


Fig. 1. Kultwagen von Trundholm, Seeland

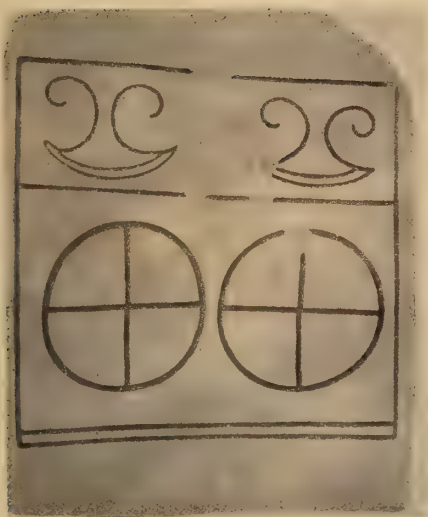


Fig. 2. Kivik, Schonen

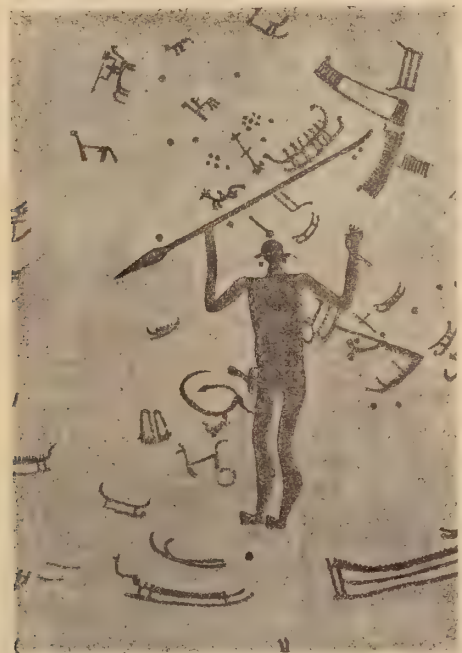


Fig. 3. Litsleby, Tanum, Bohuslen







Fig. 1. Aspeberget, Tanum, Bohuslen



Fig. 2. Norre Trättelanda



Fig. 3. Ryland, Tanum, Bohuslen

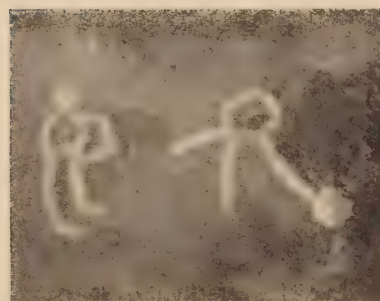


Fig. 4. Begby, Borge  
Photographie Th. Jessen.

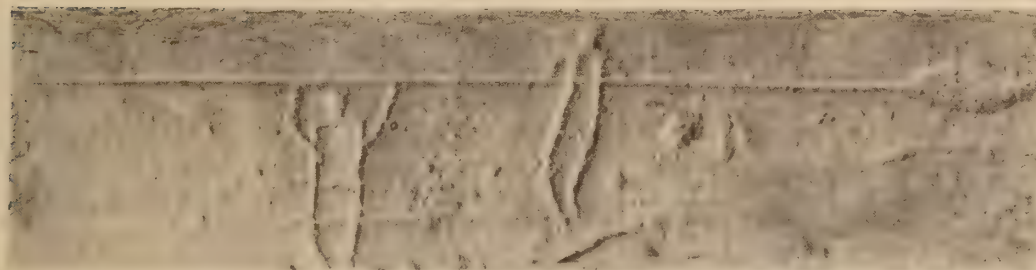


Fig. 5. Himmelstadlund, Ostgotland





Mann auf Hvitlycke schwebt als Schutzherr über dem größten Schiffe. Diese drei Männer mit erhobenen Händen sind also als drei Darstellungen derselben Gestalt anzusehen. Solche Männer mit großen erhobenen Händen kommen öfters auf den Felsenzeichnungen vor. Auch auf dem Topfe von Öster Hjerring (Abb. 2 Taf. 16), Schleswig, ist ein solcher Mann abgebildet. Man hat diese Gestalten als Adoranten, die die Hände zum Himmel erheben, aufgefaßt. Allein die Gestalt auf Aspeberget läßt sich nicht als ein Adorant auffassen, sie muß ein übernatürliches Wesen, eine Gottheit darstellen. Und die übergroßen Hände machen diese Auffassung bei allen diesen Gestalten wahrscheinlich. So hat Dr. Nordman sie auf dem Topf von Öster Hjerring aufgefaßt, und dies ist um so glaublicher, weil unter seinem Bilde ein Ring steht. Wir haben ja gesehen, daß der Ring das Zeichen der Pferdegottheit ist. Wir können also einen „Gott mit großen Händen“ aufstellen, der der Pferdegottheit entspricht.

Dieser Gott hat auf Hvitlycke einen Speer neben sich, wo er über dem Schiffe steht. Er ist hier als Kriegsgott anzusehen, aber die Stellung des Speeres und seine erhobenen Hände machen es unglaublich, daß er ursprünglich Speergott oder Kriegsgott war. Dasselbe ist der Fall mit einer anderen Kriegswaffe, der Axt. Eine solche führt er auf „Skomakaren“ in Brastad, Bohuslen (Abb. 4 Taf. 16). Aber die Axt ist einfach auf die erhobene Hand gestellt, er faßt sie nicht. Sie ist also deutlich ein späterer Zusatz. Die Grundform ist der Mann mit den erhobenen Händen. Im Laufe der Zeit wird jedoch diese Anomalität überwunden. So führt der Riese von Litsleby den Speer (Abb. 3 Taf. 12) und der Mann von Flyhof die Axt auf gewöhnliche Weise, aber der Riese hat die andere Hand erhoben und hält sie offen, die andere Hand des Flyhofsmannes ist ungeheuer und die langen Finger sind gespreizt (Abb. 14 Taf. 15). Sie zeigen beide durch diese Züge, woher sie stammen, sie weisen auf den Gott mit den großen erhobenen Händen als Grundform zurück.

Auf Bro Utmark ist die Hauptgruppe eine Speermannsgruppe (Abb. 12 Taf. 15). Die Mittelgestalt führt sowohl Speer wie Axt und ist von einem kleinen Pferde begleitet. Die erhobenen Hände sind hier verschwunden, aber wir erkennen den Gott an seinem Tiere, dem Pferd. Rechts neben seiner Schulter ist eine Grube, in die ein Mann die Spitze seines Speeres taucht. Montelius hat gezeigt, daß solche Gruben Zeichen für Opfer sind. Alle Männer der Speergruppe sind mit ihm direkt oder indirekt verbunden. Ich glaube, die Gruppe kann etwa so gedeutet werden: Speergott, Axtgott, Pferdegott, wir haben dir Opfer gebracht! Laß nun deine Kraft zum Sieg und Ruhm in unsere Speerkämpfer hineinströmen!

Wir sehen also, daß im Laufe der Zeit der Gott mit dem Speere und mit der Axt in Verbindung gebracht worden ist. Allein diese Waffen, die dazugekommen sind, haben sicher ursprünglich eine selbständige Bedeutung. Und in der Tat wissen wir, daß der Volksglaube dem Speer eine magische Kraft beilegt. Man warf den Speer über die Feinde und rief: Odinn á ýdr alla! (Ihr seid alle Odins!) und sie waren alle des Todes. Damit hat Alexander Bugge die römische Sitte bei der Kriegserklärung zusammengestellt, daß die Priesterschaft der



Fetialen auszog und einen Speer über die feindliche Grenze schleuderte. Einen noch deutlicheren Beweis bietet eine Stelle der Bibel, Samuel II, 23, 8ff., wo die Helden Davids aufgezählt werden und an erster Stelle Joseb Bassebeth, der Tachmonit, der einmal 800 Feinde niederschlug, indem er über sie seinen Speer warf. Und wirklich finden wir unter den vielen Felsenzeichnungen, die Arthur Nordén in der Umgegend von Norrköping entdeckt hat, öfters Bilder von großen Speeren, die deutlich magische Bedeutung haben. Ein Speer wird von zwei Männern getragen — man hatte sagen wollen, es sind „Fetialen“, die den Speer über die Feindesgrenze schleudern sollen (Abb. 5 Taf. 13).

Die Axt hat vielleicht ursprünglich eine andere Bedeutung. Es sind nämlich in Schweden und Dänemark Äxte von dünnem Bronzeblech gefunden, die keine Kriegswaffen, sondern nur Prozessionsgegenstände gewesen sind. Man hat sie als Gegenstände des Fruchtbarkeitskultes erklärt. G. Wilke hat darauf hingewiesen, daß in den früheren russischen Ostseeprovinzen das Beil unter das Brautbett gelegt wird, damit das junge Ehepaar kräftige Kinder bekommen soll. Und in der Tat lassen ein paar Gruppen auf den Felsenzeichnungen auf eine solche Bedeutung schließen. Auf Hvitlycke erhebt ein Mann die Axt über ein Brautpaar (Abb. 10 Taf. 15). Auf Hoghem (Abb. 5 Taf. 15) hat man eine gleiche Gruppe, wieder steht daneben ein Hammer. Nun sehen wir aus der Thrymskvida, daß der Hammer ein Hochzeitsgerät ist. Bei Thryms Hochzeit mit der verkleideten Freya bringt man den gestohlenen Thorshammer Mjölñir und legt ihn der Braut in den Schoß. Aber die verkleidete Freya ist Thor und er schlägt alle Jotnen mit seinem Mjölñir. So ist gewiß, auch hier sind sowohl Hammer wie Axt Hochzeitsgeräte, die sich auf Glück und Fruchtbarkeit beziehen. Dies gibt diesem Gotte die Bedeutung eines Fruchtbarkeitsgottes, und dies mag seine ursprüngliche Bedeutung sein. Der Übergang von Fruchtbarkeitsgott zu Kriegsgott ist ganz leicht, eine gute Kriegsbeute wird als Jahresseggen betrachtet so wie eine gute Ernte. Wir werden später ein Beispiel sehen von einem Fruchtbarkeitsgott, der Kriegsgott geworden ist. Doch ob dieser Gott als Fruchtbarkeitsgott, Kriegsgott oder Seefahrtsgott auftritt, von diesen Funktionen kann doch keine seine ursprüngliche Bildung, die Grundform seiner Gestalt erklären. Was die erhobenen Hände bedeuten, bleibt uns noch immer ein Rätsel.

Von dieser Gottheit „koexistieren“ also die drei Formen: die Zeichenform der Ring, die Tierform das Pferd, die Menschenform der Mann mit gehobenen großen Händen. Die letztere ist mit den magischen Gegenständen, dem Speere und der Axt, verbunden worden, die sich auf Kriegsgewalt, auf Niedermachung der Feinde, und auf Fruchtbarkeit beziehen.

Bei der Sonnengottheit kann man in der Menschenform eine doppelte Richtung spüren. Einerseits hat man einen Mann, der in der einen Hand das Rad — Scheibenrad — und in der anderen einen Hammer hält (Abb. 5 Taf. 16). Damit stimmt überein, daß man einen Mann mit Bockskopf und einen oder zwei Hämmer (Abb. 2, 3 u. 7 Taf. 15) findet. Der Bockskopf schrumpft zuweilen zu einem gehörnten Helm zusammen und diese Gestalt entspricht einer

Bronzefigur im Museum von Kopenhagen (Abb. 4 Taf. 15). Es ist ein kniender Mann mit gehörntem Helm, der nach einer Katalognotiz einen Hammer hatte, als er gefunden ward. Montelius hat den Hammer mit der Doppelaxt des Sonnengottes im mykenischen Kulturkreise zusammengestellt und das Bild als ein primitives Thorsbild gedeutet, und hat behauptet, Thor sei ein ursprünglicher Sonnengott. Dies stimmt mit der eben bemerkten Verbindung von Rad und Hammer. Allein bei dieser Figur hat K. Helm mit Recht bemerkt, daß die Hörner Rindhörner sind, er meint daher hier fremde Einflüsse zu spüren. Immerhin ist doch die Übereinstimmung mit den Felsenzeichnungsbildern auffallend und man kann die Bronzefigur als eine Variante mit Rindshörnern betrachten.

Andererseits hat man beim Rad (Kreuzrad) einen großen und einen kleinen Mann, gewöhnlich fehlt der eine Arm des kleinen oder ist verkürzt, doch nicht immer (Abb. 1 u. 2 Taf. 13). Nur einmal habe ich ein sicheres Beispiel, daß ein großer Hammermann von einem kleinen Mann begleitet ist, dessen einer Arm verkürzt ist: es ist auf dem großen Schiffe auf Björnstad, Skjeberg, Östfold Norwegen. Die zwei Richtungen haben sich hier vereint. Sonst ist das Verhältnis so, daß der Hammermann auf eine ältere Stufe deutet, er ist mit dem älteren Scheibenrad, nicht mit dem Kreuzrad verbunden, und nur er hat einen Tierkopf. Der große und der kleine Mann finden sich beim Kreuzrad und auch bei der Spirale, die gewiß eine spätere Form des Sonnenzeichens ist.

Auch bei der Sonnengottheit finden wir also zusammen die drei Arten, Zeichenform, Tierform und Menschenform. Das Zeichen ist entweder Rad (Scheibenrad, Kreuzrad, Speichenrad) oder Spirale, das Tier ist ein Bock und die Tierform geht in Menschenform über, so daß der Mann ein Bockskopf oder einen Helm mit Bockshörnern trägt; in einem Fall sind die Hörner des Helmes Rindhörner, nämlich auf der Bronzefigur von Kopenhagen. In anthropomorpher Gestalt ist die Sonnengottheit dargestellt durch einen Mann mit Hammer — einem oder zwei — oder auch durch einen großen und einen kleinen Mann, auch beim Hammermann findet sich der kleine Begleiter, dessen einer Arm verkürzt ist oder auch fehlt.

Diese Gottheiten bilden eine Gruppe, so haben wir sie auf dem Trundholmer Wagen gefunden, ebenso auf den Felsenzeichnungen von Kalleby und Klinta, und dreimal auf der Felsenzeichnung von Hvitlycke. So sind die zwei großen Götter auf der Felsenzeichnung von Fossumtorp deutlich. Die eine große Hand des ersten Gottes ist gehoben und daran ist sein Ring geknüpft, die andere Hand hält seine Axt. Der andere Gott hält seinen Hammer, aber Axt und Hammer sind außer Gebrauch und sie werden am Gürtel getragen wie Schwerter. Auf der Felsenzeichnung von Evje haben wir alle drei Götter, den Gott mit den großen Händen, den Hammergott und seinen einhändigen Begleiter, der hier mehr selbständig auftritt (Abb. 1 Taf. 16). Wir sahen, daß die eine Gottheit als Tier, die andere als Zeichen dargestellt werden kann, und auf der Hvitlyckezeichnung sahen wir, daß die Sonnengottheit als Bock, die andere als Pferd und dabei als Mann auftritt. So finden wir auf Backa die Sonnengottheit in Menschen-



form, unter der Sonnenspirale stehen ein großer und ein kleiner Mann. Auf der anderen Seite einer Sohle, die hier als Bindeglied der Gruppe fungiert, haben wir ein Pferd, das Tier des anderen Gottes. In gleicher Stellung um eine Sohle finden wir, kaum einen Kilometer entfernt, den großen und den kleinen Mann mit dem Rade und einen Mann, dessen Arme in Pferden endigen, die Pferdgottheit in Menschengestalt hier wie in Tiergestalt dort. Besonders interessant ist hier die Felsenzeichnung von Aspeberget (Abb. 1 Taf. 13). Da leitet der Gott mit den großen Händen die Flotte und die zwei Sonnengötter stehen vor der friedlichen Gruppe mit Pflüger und Viehtreiber. Die Götter haben jeder sein „Departement“, und über dem Ganzen steht eine Frauengestalt mit einem wunderlichen Zeichen, einer „Gabelscheibe“ verbunden, gewiß eine Göttin, die wir hier nicht näher untersuchen können. Allein bei der Kampfgruppe unten sind alle Zeichen der Götter wiederholt und vereinigt. Oben die Gabelscheibe, unten das Rad, nur ein Fragment davon ist erhalten. Das Rad ist aber von einem Ring umgeben, der oben, wo das Rad zwischen den zwei Göttern steht, ganz fehlt. Unwillkürlich fragt man sich, ob nicht der Ring die andere Gottheit der Gruppe, den Gott mit den großen Händen repräsentiert, und da wir durch viele Beispiele wissen, daß sein Zeichen ein Ring ist, wird ein solcher Schluß gesichert. Das Rad von einem Ring umgeben, wird also Zeichen der ganzen Gruppe. Diese Verbindung kommt häufig vor, eins der schönsten Beispiele ist im Park von Krapperrup, Schonen. Hier sehen wir die Ursache, warum Ring und Kreuzrad so selten nebeneinander gefunden werden. Diese Gruppe haben wir als Zeichen, in Tier- und Menschenform auf den Felsenzeichnungen gefunden. Hier sind sie zu einem Zeichen vereint.

Merkwürdig ist das Verhältnis zwischen den Sonnengöttern auf der Felsenzeichnung von Ryland. Da sehen wir oben den Gott mit dem Pferde und unten neben einer Doppelspirale die beiden Männer mit dem Kopf gegeneinander gestellt (Abb. 3 Taf. 13). Sie sind verbunden, aber stehen doch in einem gewissen Gegensatz zueinander. Vielleicht geben hier die Bilder des Kivikgrabes die Erklärung. Wir haben da zwei Sonnenbilder (Nilsson Nr. 4 und 6). Aber auf Nr. 6 sehen wir über der Sonne die Sichel des Neumondes (Abb. 2 Taf. 12). Wenn der Mond neben der Sonne auftreten, aber auch fehlen kann, steht er im selben Verhältnis wie der kleine Begleiter zum großen Sonnengott. Auf der Felsenzeichnung von Lökeberget haben wir in der Mitte der großen Zeichnung ein Kreuzrad und eine Scheibe (Abb. 16 Taf. 15). Nach Analogie des Kivikbildes dürfen wir sie als Sonne neben dem Vollmond betrachten. Diese Bilder führen uns dazu, den kleinen Begleiter des Sonnengottes als Gott des Mondes zu deuten, was an sich wohl nicht unwahrscheinlich ist. Wenn er auf Ryland mit dem Sonnengott verbunden, aber zu ihm antikephalisch gestellt ist, dürfen wir vielleicht hierin den Gegensatz der Sonne und des Mondes, des Tages und der Nacht sehen.

So weit sind wir auf ziemlich verwickelten Wegen durch die Bilder der Felsenzeichnungen gelangt. Über die Darstellungen der Gottheiten haben wir wichtige Aufschlüsse bekommen. Die Gottheiten des Trundholmer Wagens



Fig. 1. Hauge, Tune bei Fredrikstad.  
Photographie Th. Jessen. Urveröffentlichung.

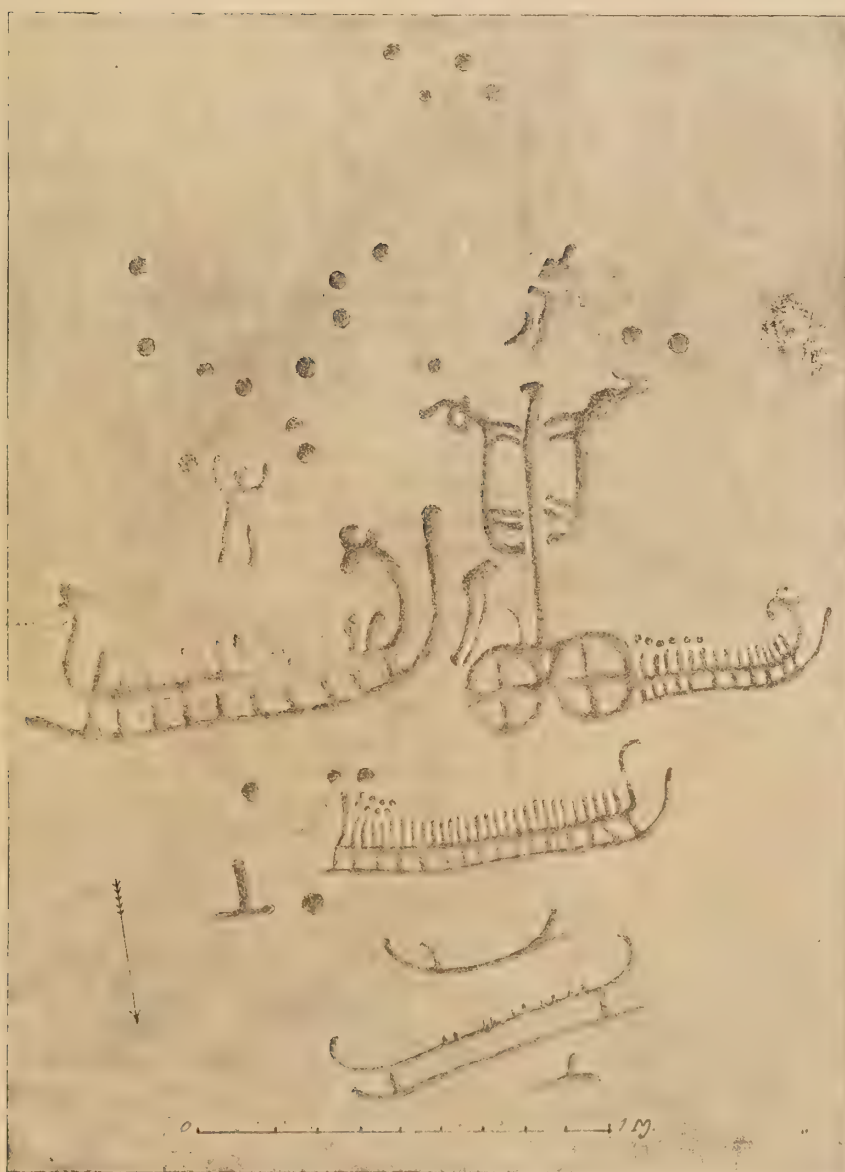


Fig. 2. Björneröd, Tanum, Bohuslän.







Fig. 1. Kalleby, Tanum, Bohuslen. Fig. 2. Tofoene, Tanum, Bohuslen. Fig. 3. Ryck, Tanum, Bohuslen. Fig. 4. Bronze Kopenhagen. Fig. 5. Hoghem, Tanum, Bohuslen. Fig. 6, 10, 11, 13. Hvitlycke, Tanum, Bohuslen. Fig. 7. Lõfåsen, Tanum, Bohuslen. Fig. 8. Backa, Brastad, Bohuslen. Fig. 9. Klinta, Smedby, Öland. Fig. 12. Bro Utmark, Tanum, Bohuslen. Fig. 14. Flyhof, Kinnekulle, Västergötland. Fig. 15. Telemark, Norwegen. Fig. 16. Lõkeberget, Foss, Bohuslen.





haben wir als Zeichen, Rad oder Spirale und Ring, als Tiere, Bock und Pferd, als Menschen, Hammermann und Mann mit großen erhobenen Händen gefunden, die Sonnengottheit auch als Doppelgottheit, großen und kleinen Mann. Über die Bedeutung dieser Gottheiten sind wir aber noch wenig unterrichtet. Zwar finden wir die Sonnengottheit des Trundholmer Wagens bestätigt, und wir ahnen, daß der Begleiter des Sonnengottes als Mondgott zu betrachten ist. Mehr als Ahnung dürfen wir es wohl nicht nennen. Das Wesen der anderen Gottheit ist uns aber noch unerklärlich. Wir sehen, daß er als Kriegsgott oder Seefahrtsgott auftritt, wir sehen ihn mit dem tötenden Speer und mit der Axt der Fruchtbarkeit vereint — beide finden wir auch selbständig als magische Kultgeräte dargestellt. Doch die „Départements“ der Götter scheinen ziemlich veränderlich zu sein. Und die Grundform der Gestalt, der Mann mit den großen erhobenen Händen läßt sich gar nicht erklären, und damit ist sein eigentliches Wesen uns noch immer rätselhaft.

## II.

Um die notwendige Erklärung zu bekommen, müssen wir in weiteren Kreisen die entsprechenden Gestalten untersuchen. Hier findet sich wenigstens auf einigen Stellen — eine Tradition über die Bedeutung, eine Nachricht von den Göttern der Völker. Bei den Felsenzeichnungen sind wir nur auf die Bilder angewiesen und haben aus ihnen unsere Schlüsse zu ziehen.

Eine ganz unzweifelhafte Verwandtschaft besteht zwischen dem Gott mit den großen Händen der Felsenzeichnungen und einer Reihe von ähnlichen Bronzefiguren aus dem südlichen Rußland (Abb. 10 Taf. 16). Hörnes hat sie zusammengestellt, er meint, sie sind Adoranten, die ihre Hände zum Himmel erheben. Wir haben gesehen, daß auf der Felsenzeichnung von Aspeberget der Mann mit den großen erhobenen Händen in einer Gestalt auftritt, die nur als das Bild eines übernatürlichen Wesens erklärt werden kann. Wenn wir die Verwandtschaft festhalten, müssen wir die russischen Bronzen als Götterbilder ansehen. Und Hoernes scheint dieser Gedanke auch nicht ganz fremd zu sein. Bei einigen der russischen Bronzen (Abb. 8 Taf. 16) sind die großen gespreizten Hände mit dem Kopfe zusammengewachsen, und Hoernes meint, daß aus solchen Figuren der keltische Gott Kerrunos mit seinen Hirschhörnern herzuleiten ist. Diese Annahme ist um so wahrscheinlicher, weil Kerrunos als Attribut den Ring hat, der auch unserem Gott mit den großen Händen gehört. Doch von der keltischen Götterwelt wissen wir so wenig, daß wir aus dieser Verbindung nichts weiter machen können. Allein die russischen Bronzen können wir mit einer Nachricht in Verbindung bringen, die vielleicht die sonderbare Gestalt erklären kann. Im Südrußland, wo sie gefunden worden sind, wohnten im Altertum die Skythen, und von diesen erzählt Herodot (IV, 59), daß sie an erster Stelle eine Gottheit verehrten, die er mit Histia, der Göttin des Herdfeuers gleichsetzt. Wenn wir annehmen, daß die öfters vorkommenden Bilder diese Gottheit darstellen, wird die Gestalt erklärt: die erhobenen gespreizten Hände sind dann als bildliche Darstellung von Flammen anzusehen. Natürlich nur indirekt. Die



Gottheit hat die aufrechten Hände als Attribut wie das Feuer Flammen hat, und die Bilder stellen die Gottheit mit seinem Attribut dar. Nun sagt freilich Herodot, daß die Skythen keine Götterbilder hatten, nur der Kriegsgott wurde durch ein großes Schwert dargestellt, allein diese Figürchen sind gewiß viel älter als Herodots Zeit und spielen dabei keine Rolle. Wird durch diese Nachricht die bildliche Darstellung aufgeklärt, so wird aber die schon verwickelte Bedeutung des Gottes noch mehr verflochten, er ist Seefahrtsgott, Kriegsgott, Fruchtbarkeitsgott, nun kommt dazu die Bedeutung als Feuergott.

Die beiden Tiere unserer Götter finden wir bei den großen Göttern der indogermanischen Hauptvölker wieder. Bei den Indern der Veda wird der Himmelsgott Indra einmal als Bock angerufen. Mehr hervortretend ist das Pferd als Tier der anderen Hauptgottheit, des Feuergotts Agni. Sein Name entspricht dem lateinischen *ignis*. Wenn neues Feuer angezündet wird, führt man ein junges Pferd heran und ruft: Mit Agni zusammen werde geboren, o Agni! Allein Agni ist nicht nur Gott des Feuers, ihm opfert man für Gedeihen von Volk und Vieh, für die Fruchtbarkeit der Ehen, der Stärke und Ruhm der Männer und für Sieg über die Feinde. Er hat einen Kreis von Bedeutungen, der so ziemlich den Bedeutungen unseres Pferdegottes entspricht.

Ehe wir zu den Hellenen übergehen, wollen wir sehen, ob sich Spuren von diesen Göttern, ihren Zeichen und Tier- und Menschengestalten, in der Bronzezeit Griechenlands finden, in der mykenischen Periode, die mit der nordischen



Abbildung 1.



Abbildung 2.

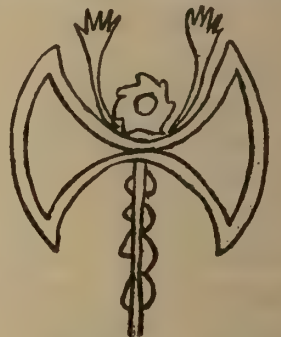


Abbildung 3.

Bronzezeit vielfach Berührung hat. Hier hat Montelius die Doppelaxt des Sonnengottes mit dem nordischen Hammerzeichen zusammengestellt. Auf einem großen Siegel von Mykenai steht seine Doppelaxt unter dem Bilde von Sonne und Mond, er scheint beide in sich zu fassen (Abb. 1 S. 246). Diese Identifikation wird zur Gewißheit erhoben, wenn wir auf der Felsenzeichnung von Solberg denselben Mann mit Rad und Hammer sehen. Auf einem anderen mykenischen Siegelstein finden sich Sonne und Mond mit einer gespreizten Hand zusammen (Abb. 2 S. 246), und auf einem gleichen von Mochlos haben wir Doppelaxt und Rad und darüber zwei fünfzackige Blätter, die wir durch Vergleich mit dem Siegel von Mykenai als schematische Darstellung von Händen deuten können (Abb. 3 S. 246). Auf einem griechischen Vasenbild (Eduard Gerhard, Aus-erlesene griech. Vasenbilder 1847 Taf. 197) beim Kampf um die Schiffe in Ilias trägt Hektor die brennende Fackel, die als ein Palmenblatt mit gespreiz-

ten Verlängerungen dargestellt ist. Es sind die Zeichen von unseren zwei Hauptgöttern. Das Tier des Himmelgottes scheint ein Stier zu sein. Berühmt ist der goldene Stierkopf von Mykenai mit der Sonnenrosette auf der Stirn und mit der Doppelaxt zwischen den Hörnern. Aber auch beim Bock kommen die Sonnenzeichen Doppelaxt und Kreuz auf Siegelsteinen vor. Über dem Bock steht ein Hund und dabei ist auch ein Vogel oder zwei Vögel dargestellt. Auf einer mykenischen Vase von Cypern haben wir die Doppelaxt und darunter ein Pferd und einen Vogel und auf einem silbernen Band von Syros ist ein Hund (vielleicht Pferd) und daneben die Sonne und ein Vogel (Abb. 4 S. 247). Es scheint, als kehre hier dieselbe Gruppe in verschiedenen Varianten wieder. Von diesen Tieren können wir zeigen, daß die Vögel mit einer Göttin zusammen gehören. Auf einem mykenischen Bilde ist die Göttin von Tauben umflattert und auf dem Leib einer tönernen Göttin von Bötien sind Störche abgebildet. Die anderen Tiere verhalten sich so, daß der Bock an die Stelle des Stieres und der Hund an die Stelle des Pferdes treten kann. Wahrscheinlich mag dies so zu erklären sein, daß die Götter verschiedene Opfertiere haben können. Das größere Opfertier des Himmelsgottes ist der Stier, das kleinere der Bock, und bei der anderen Gottheit verhalten sich das Pferd und der Hund ebenso.

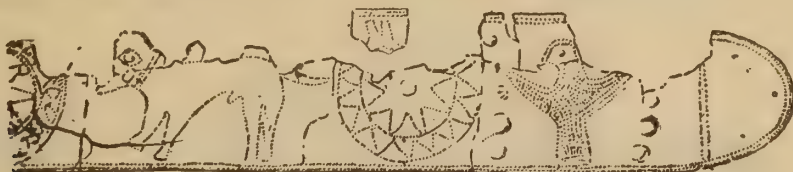


Abb. 4.

Man findet keinen Sonnengott in Menschengestalt mit der großen Doppelaxt zusammen. Dussaud meint doch, daß die Axt eine anthropomorphe Gottheit repräsentiert. Aber von dem anderen Gott kann man vielleicht ein Menschenbild finden. Auf einer Tonscherbe von Phylakopi (Abb. 9 Taf. 16) haben wir ein Sonnenbild und darunter einen Mann mit einer erhobenen und gespreizten Hand, die andere ist verloren. Er kann natürlich ein Sonnenanbeter in Adorantstellung sein. Allein auf einem Topf vom selben Ort (Abb. 6 Taf. 16) haben wir in schematischer Darstellung den Oberkörper eines Mannes mit den Händen in gleicher Stellung, und diese Figur ist eher eine Gottesgestalt als ein Adorant, und demgemäß kann man die erste Figur als einen Gott erklären.

Ich glaube gezeigt zu haben, daß wenigstens eine Möglichkeit besteht, unsere zwei Gottheiten auf verschiedene Weise in der mykenischen Kulturwelt dargestellt zu finden. Zur Sicherheit bin ich allerdings nicht gelangt, entschiedene Beweise habe ich nicht liefern können. Allein ich muß dabei bekennen, daß ich nicht Gelegenheit gehabt habe, das ganze Material durchzugehen. Vielleicht kann man bei genauer Durchmusterung von allen Bildern aus kretisch-mykenischer Zeit der Sache näher kommen als ich es hier vermocht habe.

In hellenischer Zeit ist Zeus mit dem Bock verbunden, er führt seine Aigis, sein Ziegenfell. Eine Sage erzählt, daß er von der Nymphe Amaltheia mit Milch



der Ziege Aiga genährt wurde, — nach einer anderen Form ist Amaltheia selbst Ziege —. Aiga wurde geschlachtet und aus deren Fell die Aegis des Zeus gemacht. Der Mythos will deutlich zwischen Tiergestalt und Menschengestalt des Gottes vermitteln. Die andere Hauptgottheit der Hellenen, Poseidon, wird Pferdegott, Hippios, genannt. Er fährt mit dem Pferdegesspann auf dem Wagen. Hier ist das Verhältnis zwischen Tier und Mensch so, daß sie nicht mehr auf einer Linie stehen. Das Pferd ist zum dienenden Attribut des Gottes herabgesunken. Eine ältere Form von Poseidon glaube ich auf einem Dipylonbilde zu finden (Abb. 5 S. 248). Hier führt ein Mann zwei Pferde, und unter jedem ist ein Fisch abgebildet. Die Fische sollen gewiß das Meer bezeichnen, und nur der Meergott kann seine Pferde über das Meer führen. Es ist also anzunehmen, daß wir hier ein Poseidonbild haben. Wenn wir von den Fischen absehen, entspricht das Bild in auffallender Weise dem Bilde des Pferdegottes von Backa Utmark (Abb. 8 Taf. 15). Außer den Pferden ist Poseidon durch seinen Dreizack charakterisiert, den man aus der Fischgabel hergeleitet hat. Vielleicht ist dies nur eine Umdeutung eines ursprünglichen Attributes. Es könnte der Dreizack von der erhobenen Hand des Gottes herkommen, so wie sie auf der Tonscheibe und der Vase von Phylakopi dargestellt sind. Auffallend ist, daß es wenigstens ein Poseidonsbild mit fünfzackiger Gabel gibt. L. Schweizer faßt es als sekundäre



Abb. 5.

Entwicklung auf, aber vielleicht ist es als ein primitives Überbleibsel anzusehen. Immerhin fehlt hier der sichere Übergang, so daß diese Annahme vorläufig ohne Beweis stehen muß.

Gehen wir zu den Römern über, so haben wir eine Religion ohne Mythologie. Aber die Opfersitten geben hier Anhaltspunkte. Der römische Himmels-gott ist Jovis (Jupiter). Ihm wird am Neujahr, wenn die neuen Konsulen ihr Amt zutreten, ein weißer Stier geopfert, und jeden Monat am Idustag, der ihm geweiht ist, ein weißes Schaf. Wir haben hier deutlich dasselbe Verhältnis der Opfertiere, auf das wir aus den mykenischen Bildern glaubten schließen zu können. Das große Opfertier des Gottes ist der Stier, das kleine der Bock. Der andere Hauptgott ist Mars. Er ist Kriegsgott, aber hinter dem Kriegsgott entdecken wir einen Fruchtbarkeitsgott. Dem Mars wird das „Oktoberpferd“ geopfert, das rechte Pferd des siegenden Gespanns beim Wettrennen am Oktober-feste, und es wird ausdrücklich gesagt, daß dies Opfer geschieht für guten Ausfall



Fig. 1. Götterdreiheit von Evje. Fig. 2. Tongefäß aus Öster Hjerring. Fig. 3. Tanum in Bohuslen. Fig. 4. Backa Brastad, Bohuslen. Fig. 5. Nedre Solberg Skjeberg, Ostfold, Norwegen. Fig. 6. Tongefäß aus Phylakopi, Melos. Fig. 7. Aspeberget, Tanum, Bohuslen. Fig. 8. Südröland. Fig. 9. Phylakopi. Fig. 10. Südröland.







Abb. 1. Begby in Borge.



Abb. 2. Lille Borge in Borge.

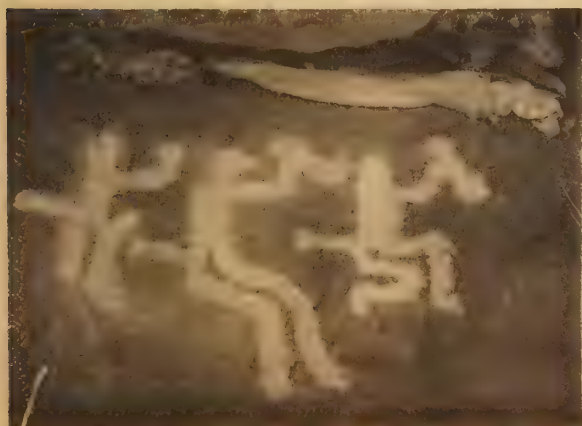


Abb. 3. Raa in Glemminge.



Abb. 4. Begby in Borge.

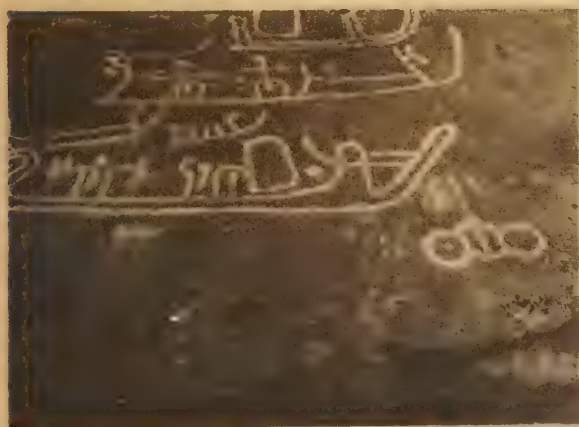


Abb. 5. Begby in Borge.



Abb. 6. Evje in Tune.

Skandinavische Felszeichnungen.

(Sämtlich nach Photogr. von Jessen. Nr. 1, 2, 4 und 6 sind Urveröffentlichungen).





der Ernte. Diese sonderbare Sitte ist vielleicht so zu erklären, daß dem Gotte ursprünglich ein Pferd geopfert wird, dann ist das Wagenwettfahren dazu gekommen. Aber der konservative Opferkult der Römer hat daran festgehalten, daß nur ein Pferd, — aber dann das kräftigste — geopfert werden sollte.

Wir haben hier dieselben Tiere bei den zwei großen Göttern der indogermanischen Hauptvölker gefunden. Es sind dieselben Tiere, die wir auf den Felsenzeichnungen fanden und sie führen auf die zwei Größen des Trundholmer Wagens, die Sonnenscheibe und das Pferd zurück. Dem Himmelsgott ist Stier oder Bock heilig. Es scheint als graviere der Gott zum Bock hinüber, im Norden haben wir nur einmal, auf der Bronze von Kopenhagen, den Gott mit Stierhörnern gefunden (Abb. 4 Taf. 15). Er scheint Sonne und Mond in sich zu fassen, nur im Norden gesellt sich zum großen Sonnengott der kleine Mondgott. — Der andere Gott hat als sein Tier das Pferd. Nach den russischen (skythischen) Bronzefiguren und der Nachricht Herodots haben wir ihn als Feuergott bestimmt. Aber wenn er bei den Indern der Veda noch seine ursprüngliche Bedeutung als Feuergott bewahrt hat, ist er darüber weit hinausgewachsen, er ist Fruchtbarkeitsgott geworden und seine Bedeutung hat sich über das ganze Tun und Treiben des Volkes erstreckt. Es scheint, daß er sich bei den anderen Völkern nach dem aktiven Prinzip des Stammes entwickelt. Sowohl im hellenischen Poseidon wie im römischen Mars kann man einen Fruchtbarkeitsgott unterscheiden, aber bei den seefahrenden Hellenen ist er Meeresgott, bei den kriegerischen Römern ist er Kriegsgott geworden. Eine solche Entwicklung des Fruchtbarkeitsgottes ist nicht eben schwer zu begreifen. Um so unklarer ist es aber, wie der ursprüngliche Feuergott zum Fruchtbarkeitsgott geworden. Man kann natürlich auf die Jahresfeuer hinweisen, die für das Gedeihen der Felder angezündet werden. Man kann auch die Vermutung aufstellen, daß der Himmelsgott (Sonnengott) und der Feuergott zusammen als Lichtgötter, *dei, tívar*, verbunden sind. Aber das Ganze bleibt unklar und schwankend, weiter als zu unsicheren Vermutungen kommt man nicht. Was einigermaßen feststeht, ist, daß der Bock mit dem Sonnengott und seiner Doppelaxt, die im Norden zum Hammer geworden, zusammengehört, und das Pferd mit einem vielverzweigten Fruchtbarkeitsgott, dessen menschliche Gestalt, der Gott mit den großen Händen, sich erklären läßt, wenn man annimmt, daß dieser Fruchtbarkeitsgott so wie der vedische Agni ursprünglich ein Feuergott gewesen ist.

Wenn wir uns jetzt zu den nordischen Völkern zurückwenden, so kann ich behaupten, daß wir auf den Felsenzeichnungen die ursprünglichen großen Götter, den Bocksgott Thor und den Pferdegott Frey wiedererkannt haben. Dies kann nicht wundern, denn die entsprechenden Götter haben wir ja bei den indogermanischen Hauptvölkern gefunden. Die geniale Vermutung Montelius', daß Thor ein ursprünglicher Sonnengott ist, hat sich bestätigt; derselbe Mann führt ja Hammer und Rad. Daß Thor mit Böcken fährt, ist natürlich eine spätere Entwicklung, ähnliches haben wir bei Poseidon gefunden. Axel Olrik hat nachgewiesen, daß die Götter, die die nordischen Lappen aus der nordischen Götterwelt übernommen haben, auf eine ältere Phase zurückgehen als die, die wir aus



nordischen Quellen kennen. Und die Götter dieser lappischen Gruppe waren eben Thor und Frey. Die Lappen verehren Thor und seinen Diener und den Weltenmann oder Weltengott, und Weltengott — verallbar goð — wurde Frey von den Schweden genannt. Wir haben hier die ältesten nordischen Götter und wir haben auf den lappischen „Runebommen“ ihre Bilder, die ältesten stammen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Der Weltenmann ist im Nörömanuskript als ein Mann dargestellt, der eine Hacke hält und auf der anderen Seite einen krummen Strich mit Zacken (ein Rentierhorn) neben sich hat (Abb. 6 S. 250). Auf dem älteren Bilde in Rudbecks Atlantica befindet sich statt der Hacke ein Kreuz, die andere Hand ist zum Rentierhorn umgebildet (Abb. 7 S. 250). Halten wir daran fest, daß er in der einen Hand die Hacke hält und daß aus der anderen Hand ein Rentierhorn geworden, entspricht das Bild Zug um Zug dem Manne auf der Felsenzeichnung von Flyhof, so daß die Axt zur Hacke, die gespreizte langfingrige Hand zum Rentierhorn geworden ist. Diese Verwandlung wird bestätigt durch Snorre, der erzählt, daß Frey sein Schwert verschenkt hatte und den Bele mit bloßen Händen oder mit Hirschhörnern tötete. Dieser Mythos ist nur Erklärung eines alten Bildes, und die Verwandlung der Hände in Hirschhörner stimmt mit dem überein, was wir beim lappischen Weltenmann gesehen



Abb. 6.



Abb. 7.

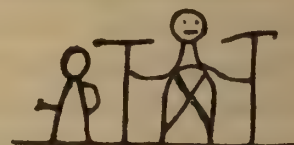


Abb. 8.

haben. Aber hier sind beide Hände zu Hörnern geworden, das bedeutet, daß das Bild, das für Snorres Nachricht vom waffenlosen Frey die Grundlage gibt, von der Grundform des Gottes auf den Felsenzeichnungen, dem Gotte mit den großen Händen her stammt. Auf die Bilder der Felsenzeichnungen können wir also zurückführen sowohl den lappischen Weltenmann als Snorres waffenlosen Frey, der Bele mit bloßen Händen oder mit Hirschhörnern tötet, und wir können hier sehen, daß sie nur Varianten derselben Gestalt sind.

Ganz ähnlich ist das Verhältnis bei den Thorsbildern. Der lappische Thor hat zwei Hammer (Abb. 8 S. 250), der nordische Thor nur einen. Auf den Felsenzeichnungen haben wir gesehen, wie der Gott mit dem Bockskopf bald einen, bald zwei Hammer führt. Was später verschiedene Darstellungen geworden sind, sind hier nur verschiedene Varianten derselben Gestalt.

Auch über den rätselhaften Thorsdiener bringen die Bilder Aufklärung. Thor hat verschiedene Diener, Thjalve, Loke, und in der Hymiskvida ist Tyr sein Begleiter. Auf einem lappischen Runebom von Rudbecks Atlantica sehen wir, daß Thors Diener einen Hammer bekommen hat. Dazu finden wir nichts Entsprechendes, es ist gewiß eine späte Nachbildung, der Diener ahmt seinen

Herrn nach. Auffallend ist, daß er aber einarmig ist, darin stimmt er nur mit einem der Thorsdiener, dem Tyr überein, und es wird also anzunehmen sein, daß Tyr, der später zum selbständigen und großen Gott herausgewachsen ist, ursprünglich Thors Diener war, so wie er noch in der Hymiskvida auftritt. Auf den Felsenzeichnungen haben wir gesehen, daß der kleine Begleiter des Sonnengottes öfters einarmig ist, oder daß einer von seinen Armen verkürzt ist. Den kleinen Begleiter des Sonnengottes haben wir geglaubt als Mondgott bestimmen zu können. Nun gibt es Andeutungen, daß Tyr ursprünglich Gott des Mondes gewesen ist. Freilich hat Axel Olrik die Nachricht Snorres verworfen, daß Tyr im Ragnarok mit Mánargarm kämpft, und wir wollen sie nicht festhalten. Tyr ist Gott des Dinges, er wird in einer lateinischen Inschrift Mars Thingsus genannt und sein Tag heißt deutsch Diestag und Dingstag (Dienstag ist eine Vermischung von beiden). Nach Tacitus Germania Kap. 11 hielten die Germanen ihr Ding bei Vollmond oder bei Neumond, sie meinten, das sei günstig für ihr Unternehmen. Der Übergang von Mondgott zum Gott des Dinges ist also ganz einfach. Auch der Name Tyr läßt sich beim Mondgott erklären. Strabon erzählt von den Keltiberen und ihren nördlichen Nachbarn, daß sie in Vollmondsnächten einem ungenannten Gott (theo anonymo) Tanzfeste feierten. Die Mondnacht war voll von Zauberwesen, da wurde ein Siegel auf die Lippen gedruckt. Man durfte den Gott nicht mit Namen nennen, man nannte ihn nur „Gott“. Der Name Tyr bedeutet einfach Gott, es entspricht dem lateinischen *deus*. So ist es ein Tabu-name des Mondgottes, den man nur „Gott“ nennen durfte. Und dieser Tabu-name von den Mondnächten ist an ihm haften geblieben. Er ist ursprünglich Thors Diener, so wie auf den Felsenzeichnungen der kleine Mondgott Begleiter des Sonnengottes ist, beiden fehlt der eine Arm. Im Laufe der Zeit ist er aber selbständig und ein großer Gott geworden. Als Gott des Dinges hat er sich früh zum Kriegsgott entwickelt, das Ding der Germanen war ja Waffenschau. Bei Tacitus (Annalen XIII 57) sehen wir, daß er als Kriegsgott mit dem neuen Gott Odin konkurriert. Seine größte Karriere hat er allerdings im 19. und 20 Jahrhundert nach Christus gemacht, er ist der Lieblingsgott der Philologen geworden, die wegen der Übereinstimmung seines Namens mit Zeus und Jovis ihn zum großen germanischen Himmelsgotte gemacht haben. Wir aber müssen daran festhalten, daß Tyr der einarmige Thorsdiener auf dem Lappischen Runebom ist, daß er ursprünglich als Mondgott den großen Sonnengott begleitet, daß er später selbständiger Gott, Gott des Dinges geworden ist, und sich dann zum Kriegsgott weiter entwickelt hat.

Deshalb müssen wir es so auffassen, daß wenn bei Cäsar und bei Tacitus drei Gottheiten der Germanen genannt werden, diese Götterdreieite von der lappischen Göttergruppe mit zwei und einem halben Gott herkommen, und daß die lappische Gruppe wieder auf die zwei großen indogermanischen Götter, den Bocksgott (Himmels- und Sonnengott) und den Pferd- und Ochsegott zurückführt. Es sind diese die zwei Größen, die auf dem Trundholmer Wagen stehen, die Sonne und das Pferd.

Cäsar sagt von den Germanen, daß sie zur Zahl der Götter nur die Sonne,



das Feuer und den Mond rechnen (*Solem et Vulcanum et Lunam*). Die Philologen haben diese Nachricht verworfen, Jakob Grimm nennt sie „eine halb wahre, allgemeingehaltene Ansicht“ und andere drücken sich kräftiger aus. Sie haben sie nicht mit den anderen Nachrichten über die germanischen Götter vereinigen können, und haben auch verschiedene andere Gründe gefunden, um sie zu verwerfen. Aber diese Nachricht stimmt auffallend gut mit dem, was wir gemeint haben aus den Bildern schließen zu können. Die Sonne und der Mond sind Thor und sein Diener Tyr, der hier vielleicht als selbständiger Gott auftritt, aber seine ursprüngliche Bedeutung bewahrt hat. Das Feuer entspricht dem Frey, dem lappischen Weltenmann, dem Gott mit den großen Händen. Ihm wird hier eine Bedeutung beigelegt, die wir nicht auf den Felsenzeichnungen finden konnten, auf die wir aber durch weitere Kombinationen gekommen sind und die uns die Grundform seiner Gestalt verständlich macht. Die sonderbaren erhobenen und gespreizten Hände konnten wir uns als Bild von Feuerflammen erklären. Wir müssen dann glauben, daß hier, auf dieser einzigen Stelle, die Urbedeutung der Gottheit bewahrt ist, so wie wir sie sonst nur bei dem vedischen Agni finden. Unsere Untersuchung hat also zu dem Resultat geführt, die älteste Nachricht von dem Götterglauben der Germanen wieder zum Wert und zur Geltung zu bringen. Dies ist natürlich auf der einen Seite ein Sieg, auf der anderen Seite aber eine Schwierigkeit, weil es in der germanischen Altertumswissenschaft Sitte geworden ist, an dieser ältesten Nachricht kopfschüttelnd vorbeizugehen.

Die drei Götter, die Tacitus nennt, sind Mercurius, Mars und Hercules, das heißt Odin, Tyr und Thor, deren Namen sich bei den Wochentagen finden. Aus unserer Untersuchung geht hervor, daß Thor mit Cäsars Sol und Tyr mit Cäsars Luna gleichzusetzen sind. Odin ist, wie man schon längst bemerkt hat, unter den großen Göttern der Germanen ein Eindringling. Er hat Cäsars Vulcanus verdrängt, den wir mit dem nordischen Frey, dem Gott mit den großen Händen der Felsenzeichnungen identifiziert haben. Und in der Tat ist in Deutschland, auf das sich Tacitus' Nachricht bezieht, fast jede Spur von Frey verschwunden. Im Norden aber steht Frey in voller Blüte, da muß die Rezeption Odins sich ganz anders gestaltet haben. Allein die Fragen, die sich an diesen neuen Gott knüpfen, die Frage über seinen Ursprung und die Frage, wie er bei den verschiedenen Stämmen der Germanen in den Kreis ihrer großen Götter aufgenommen und unter ihnen schließlich der größte geworden, — alle diese Fragen fallen aus dem Bereich dieser Untersuchung.

### III.

Wir haben uns so lange bei dem Problem von den Göttern des Trundholmer Wagens aufgehalten, daß uns nur ein spärlicher Raum übrig bleibt, um in äußerster Kürze das Problem des Wagenkultes zu behandeln.

Wir haben angenommen, daß die zwei Gottheiten, die Sonne und das Pferd, bei dem Trundholmer Wagen das Primäre gewesen sind, und daß später

der Wagenkult eingedrungen ist. Er führte zu der ganz ungereimten Tatsache, daß das Pferd auf den Wagen gestellt wurde.

Ein ebenso unsinniges Verhältnis bei einem Wagen ist auf der Felsenzeichnung von Björneröd in Tanum, Bohuslen, abgebildet (Abb. 2 Taf. 17). Vor den Wagen sind Bock und Pferd als Zugtiere gespannt. Natürlich spannt niemand Bock und Pferd zusammen, es kann kein Wirklichkeitsbild sein. Es muß eine andere, eine symbolische Bedeutung haben. Und in der Tat haben wir von unserer Untersuchung den Schlüssel zu diesem Symbol bekommen. Bock und Pferd sind die Tiere der zwei großen Götter. Der Wagenkult hat sich ihrer bemächtigt, um sie zu Zugtieren vor dem Wagen zu machen.

Der Wagen von Trundholm und der von Björneröd sind zwei verschiedene Typen. Bei dem einen sind die Götter auf den Wagen gestellt, bei dem anderen bilden sie in Tiergestalt den Vorspann des Wagens. Beide Typen sind uns aus Tacitus' *Germania* bekannt. In Kap. 40 führt der Priester die Gottheit der Nerthus auf einem von Kühen gezogenen Wagen herum. In Kap. 10 sind die weißen Pferde, die in dem heiligen Haine erzogen sind, vor den heiligen Wagen gespannt, ihr Wiehern und Lärmen gibt dem begleitenden Priester Vorzeichen. Es wird nicht gesagt, aber es läßt sich verstehen, daß diese Pferde als heilig betrachtet werden, daß sie als Gottheiten aufzufassen sind.

Auf den Felsenzeichnungen gibt es zwei Typen von Wagen, den Rindwagen mit vier Rädern und den Pferdewagen mit zwei Rädern. Vierrädrig sind die kleinen Kesselwagen, die auf verschiedenen Stellen gefunden worden sind. Das Gestell mit sechs Rädern des Trundholmer Wagens ist gewiß auf diese vierrädrigen Rindwagen zurückzuführen.

Zweierlei hat also der Wagenkult in den Götterglauben hineingetragen. Er hat die Götterbilder transportabel gemacht und auf den Wagen gestellt, um sie herumzuführen. Der Ausgangspunkt scheint hier der vierrädrige Wagen zu sein. Aber der Wagenkult hat auch die Götter in Tiergestalt vor den Wagen gespannt, und hier muß man eine Analogie zu den zwei Pferden vor dem vierrädrigen Wagen voraussetzen.

Eine solche ganz unsinnige Ordnung mit diesen zwei Göttertieren, Bock und Pferd, vor dem Wagen ließ sich nicht beibehalten. Schon auf der sehr alten Felsenzeichnung des Grabes von Kivik war ein anderer Platz dem Wagenkult zugewiesen, die zwei Pferde des Wagens waren neben das Sonnenbild gestellt. Klar leuchtet dies ein aus einem Vergleich zwischen den beiden Felsenzeichnungen mit demselben Motiv von Kalleby in Bohuslen und von Klinta auf Öland (Abb. 1 u. 9 Taf. 15). Die Sonne über und die zwei Pferde unter dem Schiffe auf Klinta entsprechen dem Bock mit der Sonne über und dem einen Pferde unter dem Schiffe auf Kalleby. Auf Klinta und auf dem Kivikgrabe ist die Pferdegottheit durch zwei Pferde, auf Kalleby so wie gewöhnlich auf den Felsenzeichnungen von Bohuslen und auf dem Trundholmer Wagen ist sie von einem Pferde repräsentiert. Am Wagenkult scheint es nicht möglich gewesen vorbeizukommen. Allein indem die Auffassung der Götter immer mehr anthropomorph wird, scheint auch auf den bohuslenschen Felsenzeichnungen das



Verhältnis nach dem Vorbild von Kivik ausgeglichen zu sein. Auf der Felsenzeichnung von Backa Utmark (Abb. 8 Taf. 15), die gewiß der jüngeren Bronzezeit angehört, sehen wir den Pferdegott mit einem Pferde an jeder Hand, und dies stimmt mit dem Bilde von Dipylon, das gewiß Poseidon mit seinen zwei Pferden darstellt. In Hellas und in Rom wird der Wagenkult ganz dem Pferdegotte unterlegt, Poseidon fährt mit Wagen, das Wagenrennen in Oktober ist dem Mars geweiht. Im Norden scheint freilich die Entwicklung sich anders gestaltet zu haben, — ich kann darauf nicht eingehen —, aber das Bild von Backa Utmark läßt darauf schließen, daß auch hier im ersten Umgang der Götterglaube über den Kult die Oberhand gewonnen habe.

# THE GODDESS OF DEATH IN THE BRONZE-AGE ART AND THE TRADITIONS OF IRELAND

With 9 figures, plate 11

By R. A. S. MACALISTER-Dublin (Ireland)

The study of bronze-age representations of the Goddess of Death in any part of Europe must begin with a glance at the realistic figures which have been found in the French departments of Aveyron, Gard, Tarn, and Hérault<sup>1</sup>).

These remarkable figures fall into two groups, those in the one representing a male, those in the other a female; the differentiation is expressed by the presence or absence of breasts. As a rule, though not invariably, the female figure is decked with a great necklace of several chains of beads; and she carries a weapon, either a curved baton resembling an Australian boomerang — and, as I believe, actually a boomerang — or else a straight truncheon, suspended by a cord passing round her neck, underneath the necklace when both are present. The carving is so extremely rude that it is quite impossible to be certain whether we may accept the ingenious suggestion of M. Salomon Reinach, that the figure is intended to appear as though seated on a gigantic armchair<sup>2</sup>); this is quite possible. But it is equally possible to interpret the markings on the back, which M. Reinach explains in this manner, as an attempt to depict the folds of a loose gown, thrown over the shoulders in the manner of an English university gown, but confined at the waist by the girdle which appears in all the figures.

The chief attribute of the male figures is an object resembling a flat metal meat-skewer, with a sharp point at one end and a loop at the other. To the loop a thong is attached, which is generally thrown over the right shoulder of the figure, and in some of the statues (e. g. on one of those at Pousthomy) seems to be secured behind to the girdle.

This object has been called a dagger; but we know of no dagger with a loop instead of a handle in Europe, although something analogous is not unknown in Egypt. It has also been called a buckle, but this interpretation is not more satisfying. If it were correct, we should expect the scarf which the buckle secures to be continued beyond the sharply pointed end; but there is no case in which this happens. Moreover, we must surely find an explanation less trivial for a detail which is so prominent in a series of sculptures where nothing but the most essential features are included in the design, and which is so conspicuously absent from the female figures.

Such an explanation is available. We have gone to modern Australia to interpret the boomerang. Let us return thither, and we shall have no difficulty

<sup>1</sup>) Without attempting a full bibliography of these monuments, we may say that they can be conveniently studied in the illustrations to be found in *L'Anthropologie* III (1892) pp. 224f. (Saint-Sernin, Les Maurels, Pousthomy); XI (1900) pp. 251ff. (Le Mas-Capelier, Serre-Grand, Le Puech-Réal, Les Vidals); XII (1901) p. 595 (descriptions only, without illustrations, of La Raffinie, Saint-Julien, Le Mas d'Azays, Les Arribats, Labessière, Plos, Rieuviél, Triby, Cambaïssy, Picarel-le-Haut): *Revue de l'Ecole d'Anthropologie* III (1893) pp. 316ff. (Picarel, Fabié, Cambaïssy, Saint-Sernin, Les Maurels, Pousthomy).

<sup>2</sup>) See *L'Anthropologie* V (1894) p. 26.



in identifying a long pointed lath, suspended by a hole to a thong, and withheld from females. I have no doubt in my own mind that the conspicuous symbol borne by the male figures is a bull-roarer. In most, if not in all, places where the bull-roarer is used in tribal mysteries, the instrument is never allowed to be so much as seen by women. We infer that even if the bull-roarer enters into the rites of worship of a goddess, she must be provided with a male companion to manipulate it.

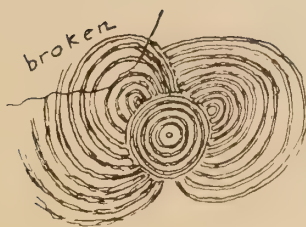
These figures had almost all been removed from their original sites before scientific attention had been called to them; but fortunately one of them — that of Le Mas d'Azays — still remained, marking a grave. The two at Collorgues were found built into the masonry of a burial chamber; and as we shall see hereafter, this need not necessarily be explained as a secondary use of the stones. In any case, it is clear that the monuments are in some way connected with burial. Were they, then, intended to represent the deceased? Probably not. The weapons borne by the women, the sacred bull-roarer borne by all the men, bear witness against such an interpretation. We should have expected weapons to be borne by the men, and some instrument of feminine handiwork by the women, if the survivors had taken the trouble to portray women at all. The only satisfactory explanation is that which is generally current, namely, that these figures represent a pair of divinities, in some way connected with death. As the female divinity is on the whole more conspicuous, and as her figures are more carefully finished, we must infer that she is the more important of the two. That a goddess should be the ruler of the land of the dead need not surprise us. There is plenty of precedent for this, ranging from the Ereshkigal of the cultured Babylonians, through the Teutonic Frau Holle, down to Miru, the frightful hag that awaits the unhappy soul of a dying Hervey Islander.

The scarification-marks that appear on the faces of the best-preserved examples shew that the deities were supposed to be decorated in this barbarous fashion; we may infer that the faces of their worshippers were similarly decorated. The conspicuous necklace adorning the female figure was probably an important subject in the folklore relating to this goddess. But we cannot expect to acquire complete knowledge of the signification of all the details of these sculptures: many of the traditions are doubtless lost and irrecoverable.

The conclusions at which we have arrived are confirmed when we leave the region where these statues are found, and travel northward in France. The reliefs on stones in the dolmens at Épône and at Dampmesnil are too well known to call for description here; we may say the same about the sculptures on the walls of the burial chambers of the Marne. In all of these it is evident that the same goddess, identified by her conspicuous necklace, is represented. Indeed, at Dampmesnil, nothing is left of her but the necklace and the breasts: these are sufficient to recall her to the minds of the spectator. An equally summary representation of the goddess appears on one of the statues in the island of Guernsey. On the other hand, the weapons, rather than the necklace, occupy the chief place in the Morbihan area. There, axes and boomerangs, especially the latter, shew that we are in the presence of the same order of ideas, and are



OLDCASTLE

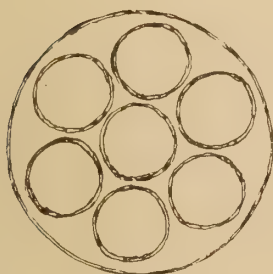


SESS KILGREEN

*Fig. 4*



OLDCASTLE



AUCHENTORLIE

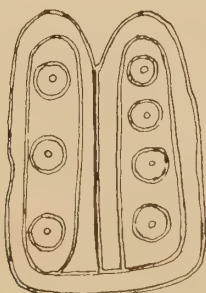


STAIGUE FORT

*Fig. 5*



ORKNEY Is.



*Fig. 1*

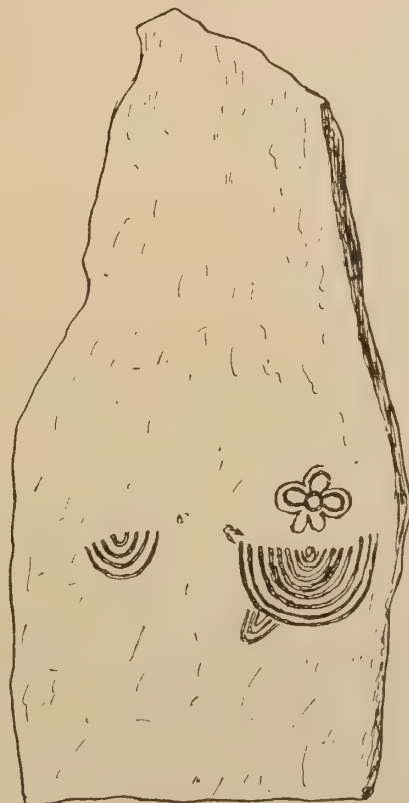


NEW GRANGE

*Fig. 9*



*Fig. 8*



*Fig. 6*





called upon to fear the same terrible goddess, who strikes from afar off, with her mysteriously circling weapon.

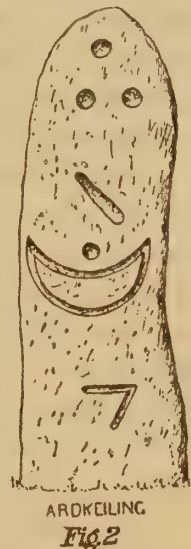
One series of the Morbihan sculptures calls for passing notice here, as it is just possible that a ray of light may be thrown upon them from Irish tradition. These are the designs formerly called shields, which have been interpreted, I believe rightly, by Breuil as faces. The arched eyebrows, nose, perhaps the mouth, and the eyes are indicated, with in addition, in some cases, marks which may be interpreted as scarification or tatu-marks. But in some cases the eyes are multiplied in number, three eyes being shown underneath each eyebrow; and in one very notable example, there are four on the side, three on the other (fig. 1 pl. 11).

Now we read in the Irish romance called *Táin Bó Cúalnge* („the Cow-raid of Cualnge“) that among the charms of the legendary hero Cu-Chulaind was his having seven digits on each hand and foot, and seven pupils in each of his royal eyes<sup>1</sup>). In the tale called *Tochmarc Emere* („the wooing of Emer“) this is modified into four pupils in one eye and three in the other<sup>2</sup>). This is at least a curious coincidence with the Breton sculpture just mentioned. The marauder Ingcel the One-eyed, who slew king Conaire in the Hostel of Da Derga, had three, or seven pupils, in his single eye — the accounts differ suggestively<sup>3</sup>). We even find the same conception in Christian hagiology, for in Manus O'Donnell's *Life of Colum Cille*, that saint is described as making a complimentary poetical address to his colleague Baithin, in which he says that he has „seven pupils in each of his eyes“<sup>4</sup>).

It is difficult to understand why such deformities should be thus treated as marks of beauty; but it would be more intelligible if these passages were based upon the tradition of some much-feared supernatural being of the past, who was distinguished by an analogous peculiarity.

Two little-known statues-menhirs remain to be noticed, as illustrating the degeneration of these realistic figures, before we turn to the special subject of the present paper (fig. 2).

The first is now at Garmouth, near Elgin, Scotland, having been brought thither from Clackmarras, some distance away. On one face of the latter there is a large assemblage of cup-marks, one of them surrounded with a ring. The other face is of greater interest. At the top there are three cups, forming a triangle; below them is an oblique groove, underneath which is a single cup. Below these again, there is a crescentic figure, and finally a V-shaped mark. One edge of the stone bears two spirals, connected in a figure of S. This device, not infrequent in Ireland, is very rare in Scotland<sup>5</sup>).



<sup>1</sup>) *Táin Bó Cúalnge*, ed. Windisch (Leipzig 1905) p. 169.

<sup>2</sup>) *Zeitschrift für Celtische Philologie* III (1901) p. 230.

<sup>3</sup>) *Revue Celtique* XXII (1901) pp. 46, 55.

<sup>4</sup>) Manus O'Donnell *Life of Colum Cille*, ed. O'Kelleher (Urbana, Illinois) p. 362.

<sup>5</sup>) A rather summary description of the stone will be found in *The Peliquary and Illustrated*



The markings on this stone would be quite unintelligible unless we had the French statues-menhirs to explain them. It may, indeed, be questioned whether they were altogether intelligible to the people who carved and set up the stone; by the time the pattern had reached their hands the design might well have become a mere traditional convention. But in the triangle of cups at the head we may see the face of the original figure; in the sloping groove, the baton (or conceivably, though less probably, in view of the femininity of the figure, the bull-roarer); in the single cup below, the two breasts, run together into one; in the crescentic figure, the necklace; and in the V-shaped mark, the boomerang.

The other figure, in which the goddess makes her very last appearance, is a stone that overlooks Bannow Bay in the county of Wexford, Ireland. On one face there is a small triangle of cup-marks. On another face there are a few more cups. The triangle I explain, as at Clackmarras as the face of the goddess.

Ireland contains a considerable number of chambered tumuli, with sculptured figures on the surfaces of the component stones. That these figures have a symbolic rather than an ornamental intention may be inferred from two facts. In the first place, they are not distributed over the stones according to any ornamental or rhythmical scheme, such as dominates the decorative art of most nature-folk. In the second place, they are sometimes to be found hidden away in recesses where they are not normally visible. Some stones can be seen to be decorated by peeping into the interstices between other stones which hide them; but to determine the pattern sculptured upon them it would be necessary to demolish the building. It may be that this was intentional; that the stones exercised their magical influence, whatever it might have been, from their secret hiding-place, as well as, or even better than, they would have done had they been exposed to view. For this reason, we need not necessarily assume that the two Collorgues figures, which were found built into the construction of a tomb-chamber, were originally intended for any other purpose.

The best-known Irish tumuli having ornamental sculpture are the mounds respectively called New Grange and Dowth, both belonging to the great cemetery on the river Boyne above the town of Drogheda; which cemetery in ancient times was known as Brugh na Bóinne, „The Palace of the Boyne“. In the same county of Meath there is another series of mounds, close to the little town of Oldcastle, on the summit of the hills known as Sliabh na Caillighe, „The Hag's Mountain“. There are here about 26 carns, with burial chambers inside them; about 100 of the component stones of these chambers bear sculpture. In Co. Fermanagh, there is a monument, now much ruined, in the Deerpark of Castle Archdall, which has some sculptured figures upon it; the neighbouring

---

Archaeologist III (1897) pp. 41ff. A bronze-age cemetery is there described in such a way as to suggest that it was in the immediate neighbourhood of the stone. I am indebted to Mr. H. B. Mackintosh of Elgin, who possesses authoritative knowledge of the antiquities of that county, for the information that the article is in this and some other respects misleading, and for supplying me with photographs of the stone,

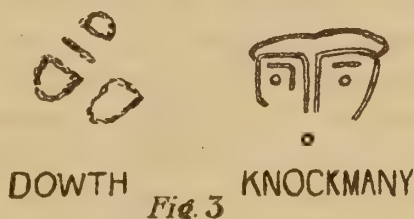
## THE GODDESS OF DEATH IN THE BRONCE-AGE ART

county of Tyrone has two important monuments, at Knockmany and Sess Kilgreen respectively; in the county of Sligo there is one at Clover Hill, near the town of Sligo; and in Donegal there is a great series of megalithic monuments in Glen Columkille, one of which bears sculptured figures.

It would be natural to seek among these resting places of the dead for some symbol or representation of the death-goddess whom we have seen in France. But even so summary a realistic representation as is found at Épone and in the Marne caves is not to be expected; for the Bronze-age art is more conventionalized in Great Britain and Ireland than in any of the other archaeological provinces of Europe. Nevertheless, underlying the meaningless convention, we may often detect a reminiscence of the original realism, to guide us in seeking for an interpretation.

The details for which we should search are — 1. A face, covered with tatu or scarification. 2. A necklace, with or without associated figures of breasts. 3. A weapon. 4. A bull-roarer — any or all of which might be sufficient to symbolise the death-goddess or her male companion.

1. There are two quite clear representations of the human face to be found in the Irish sculptured tumuli (fig. 3). Rude though they be, they stand out conspicuously in the midst of the purely conventional patterns among which they are set. The first of these is on the right-hand jamb-stone of the entrance to the principal chamber of Dowth. It depicts a face in the way in which a child first attempts to do so — two circles to represent the eyes, a single stroke for the nose, and an oval below for the mouth. The other is in the middle of the one of stones of Knockmany, where we see the eyes (two small cup-hollows) with T-like eyebrows over them, and the nose and mouth shewn as before (see Ipek 1926 I plate 21 fig. 9).



But in addition to these two realistic representations, there are certain conventional figures in which also a face is to be recognised. The ornamentation at New Grange consists to a large extent of spirals; that at Dowth and Oldcastle of groups of single or concentric circles. It is very noteworthy how often these circular patterns are grouped in pairs, arranged horizontally. Déchelette, by setting forth a long series of examples that illustrate the gradual degeneration of the pattern, has shewn good reason for interpreting these pairs of figures as being meant for pairs of eyes, the last relic of a realistic representation of a human figure, or at least of a human face<sup>1</sup>).

The artists of the tumuli are not always content with this simple device, however. In several there is to be seen a complicated device, consisting of pairs of concentric groups of circles, brought close together, with a figure between them which might stand for the nose, and surrounded with curves that recall the scarification-marks on the faces of the French statues (fig. 4 pl. 11: See also

<sup>1</sup>) Joseph Déchelette, *Une nouvelle interprétation des gravures de New-Grange et de Gavr' Inis*. *L'Anthropologie* XXIII (1912) p. 29.



Ipek 1926 pl. 20 fig. 6, pl. 21 fig. 8.). It is especially to be noticed that these patterns are most commonly placed upon the stones which are seen immediately on entering the chamber. It is as though the terrible goddess glared out of the stone at the rash intruder who might enter to despoil the grave-goods deposited with the dead.

Closely analogous to these devices is another, which is found on one of the stones in the outer kerb of New Grange (also shewn in fig. 4 pl. 11). Here the place of the two eyes is taken by a pair of ovals, in each of which there are three circular cups. That the conventionalised pattern had begun to lose its meaning is shewn by the fact that the artist added a third eye figure, in the lower right-hand corner. These at once recall the multiple eyes, or the multiple pupils, over which we paused a few moments ago; and they suggest a possible origin for this conception.

In primitive art, there is only one method in which motion can be suggested. This is by indicating the two extreme positions of the moving member. For example, a walking animal is shewn with multiplied legs, arranged in a kind of fan. It is not until a very high degree of skill is attained that this crude device for suggesting motion to the spectator can be dispensed with. The Cretan artist who made the famous picture of a cat stealthily stalking birds had no need for such rudimentary methods; but he stood on a pinnacle to which few of his competitors could attain. And a goddess „whose eyes run to and fro throughout the whole earth“, if we may adapt the words of the old Hebrew Chronicler, might well be represented with an eye rolling from right to left, and at the same time staring straight forward.

Moreover there seems to be the possibility of a fruitful field of investigation in the mutual influence of such primitive art-conventions as this, and orally transmitted folklore. A being depicted or conceived of as having such a rolling eye might develop, in the popular imagination, into a being with multiple pupils in each eye. A curious parallel from quite a different field of work came under my notice some time ago. There is an old Irish Life of St. Brigid in which there is an account of an apparition of the devil to the saint. Satan, we are told, rose out of the earth upside-down. Now we actually do find in Ireland representations of the Evil One, apparently in this undignified posture, when engaged in his apocalyptic struggle with St. Michael; there is a good example among the sculptures of the great stone cross at Monasterboice, county of Louth. But closer examination shews that the figure is not really intended to be inverted; it is supposed to be lying prostrate, with the head toward the spectator. The upside-down attitude is due to the artist's imperfect command of perspective. This particular sculpture has been misunderstood in modern times; a writer in the middle of the last century described it as a representation „of jugglers or tumblers“; and it may be that the writer of the Life of St. Brigid misunderstood in like manner a similar representation of the same scene which had come under his notice.

There is a great group of rock-scribings at Auchentorlie, county of Dumbarton, Scotland, covering a rock-surface of about 18 metres by 7 metres. It

consists chiefly of cup-marks with or without surrounding rings<sup>1</sup>). Among the figures there is one representing a circle, containing six small circles surrounding a central circle; possible a representation of the seven-pupilled eye (fig. 5 pl. II). In other rock-scribings at Staigue, County of Kerry, at Oldcastle, and also in the Orkney Islands, we find circles with three or four cup-marks inside them, which may possible have an analogous meaning.

2. In the Oldcastle series of scribings there are several stones decorated with a figure resembling the letter U, upright or inverted; and this U is most frequently drawn with multiple lines. We learn from the Dampmesnil sculpture to interpret this U as the necklace of the goddess. The example here shewn (fig. 6 pl. II) is especially suggestive, as there is a miniature representation of the „face“ symbol above the collar.

In the outer kerb of one of the carns there is a great stone block shaped like a seat, which bears the popular name „The Hag's Chair“ (fig. 7). Upon the side of this stone is the U-symbol, and close by, thought not in juxtaposition,

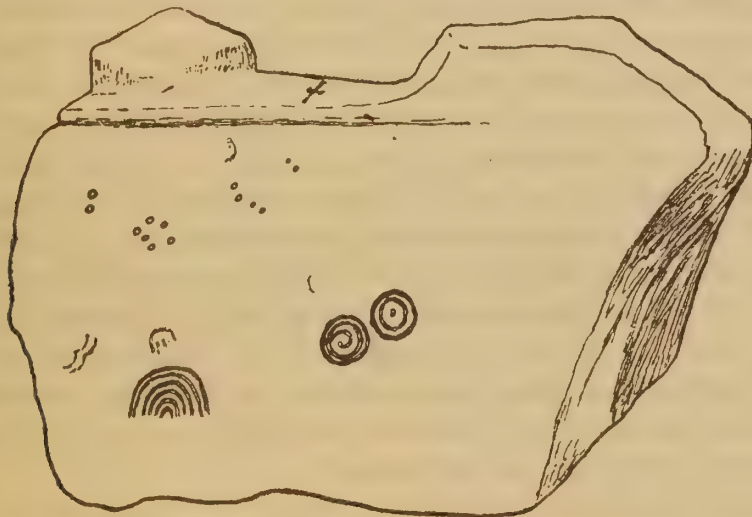


Fig. 7

two circular figures. These together recall the collar and breasts of the Dampmesnil carving. A cross has been cut upon this stone in ancient times, as though to neutralise its paganism.

Reference should also be made to a carved stone in the burial chamber at Clover Hill, near the town of Sligo (fig. 8 pl. II). Comparison with the Ardkeiling statue-menhir, already referred to, suggests that in the decoration of this stone we have the elements of the figure of the goddess taken to pieces, so to speak, and rearranged in a symmetrical form. Analogous treatments of traditional art-patterns is common in all primitive decoration. There is a very similar device to be seen upon a stone in a dolmen at Glenmalin, County Donegal<sup>2</sup>).

<sup>1</sup>) An illustrated account of the scribings will be found in *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, XXX (1895—06) p. 205.

<sup>2</sup>) I have not seen this monument, and know of the sculpture only from a very inadequate representation in Borlase, *Dolmens of Ireland*, Vol. I p. 242.



3. Nowhere in Ireland is there any recognisable representation of a hafted axe or of a boomerang. But the monument of Gavr' Inis, (which is probably the work of an Irish colony, as its carving is more closely analogous to that of the Irish monuments than to that of the Breton monuments among which it is situated) shews us unmistakable figures of axe-heads; and this suggests a like explanation for the triangular figures which so frequently enter into the decoration of New Grange.

4. In a paper published some years ago by the Royal Irish Academy<sup>1</sup>). I brought forward reasons for believing that the use of the bull-roarer is indicated by certain details of the inauguration of the kings of Ireland that are recorded in ancient literature; and I suggested that the lozenge-shaped devices found at New Grange and Loch Crew were representations of this instrument. At the time when I wrote the paper in question, I had not come to the conclusions that are set forth in the present article; and I need here say only that I see no reason to depart from the opinions that I then expressed.

The interpretations here suggested do not cover all, or nearly all, the symbolic devices that appear on the Irish sculptured tumuli, nor should we expect them to do so. There is no reason for limiting the message which the sculptors wished to convey to one group of ideas only. Deities of life and of nature shared with the deities of death a place in their pantheon, and even in the tombs such deities might suitably be invoked. I have no faith whatever in most of the „astronomical“ interpretations of bronze-age monuments. I cannot bring myself to see any kind of observatories in stone circles, or to see star-maps in groups of cup-marks. But I would not refuse to admit the possibility that in the circles, rayed figures, and zigzags found in profusion in these monuments we are to see attempts to recall to the mind of the spectator deities of the sun, of the stars, of the waters, or of the lightning. But to discuss these questions here would lead me too far away from my present subject.

The divinity of death was not represented by sculptured symbols only in the tumuli of Ireland. In New Grange, at Carrowkeel in the county of Sligo, and at Ballynahatty near Belfast, there have been found, inside bronze-age burial chambers, standing stones which had no constructional value as supporters of the roofing stones. The stone at New Grange was in position, though fallen prostrate, when the chamber was opened in 1699; it disappeared soon afterwards, appropriated, doubtless, for a gate-post. Most probably these stones were crude statues — once more, representations of a divinity of the dead. Around or near the feet of the stones at New Grange and at Carrowkeel there were found small flat rounded stones, probably baetylic; doubtless tangible relics of the cult which the standing stone expressed. None of these Irish stones had any carving; but they were cognate in use and in meaning with the fiddle-shaped idols which have been yielded by the neolithic tombs of Spain.

It has been mentioned above that the hills which are crowned by the Old-castle mounds are called by an Irish name that signifies „The Mountain of the

---

<sup>1</sup>) „Temair Breg; a study of the remains and traditions of Tara“. *Proceedings of the Royal Irish Academy*, Vol. XXXIV section C (1917—19) p. 231.

Hag“, and that a seat-like stone by the side of one of these mounds is called „The Hag’s Chair“. Who is this Hag?

To this question an answer can be returned only in the vaguest terms. She is an being who permeates the modern folklore of Ireland, commonly known as *An chailleach Bheara* „The Hag of Bere“ that is, of a district bearing this name in the west of county Cork. She is practically absent from the classical literature of Ireland — a fact true of nearly all the beings of modern folklore, such as the fairies, the *púca*, and all the rest. The explanation of this fact is probably as follows. The Celtic-speaking folk entered Ireland some time in the course of the second *La Tène* period — say about 300 B. C. No iron-age civilisation previous to that period is indigenous in the country. These people found before them the folk of the Bronze Age who, as there is every reason to believe, were a northern outpost of the Mediterranean Race. The aborigines were reduced to a subordinate position, if not to actual serfdom, by their Celtic conquerors. Each of these two elements in the population had its own language, its own cults, its own folklore; but naturally the superior invading race despised the beliefs and practices of the inferior aborigines. The Irish literature, which began to come into existence about a century or two before the arrival of Christianity, and continued to be cultivated and developed down to the Anglo-Norman invasion in 1172 A. D. was essentially an aristocratic product, and reflected the ideas of the invaders only. But when the Anglo-Normans came, and in the resulting struggle Celtic conqueror and Pre-Celtic conquered alike was reduced to the despised level of „mere Irish“, then the folklore of the aborigines once more got its chance. In the pathetic struggle to maintain traditional learning carried on by rural scholars and poets, in the face of proscriptions and every sort of opposition, during the eighteenth and early nineteenth centuries, manuscripts were assiduously written, carrying on the succession from the ancient days of the monastic schools; but side by side with these, the immeasurably older tales of fairies and other beings were told, thereby mingling inextricably the legends of Celt and of Pre-Celt. The great Famine of 1847 was a fatal calamity for this ancient learning. It swept away most of the music and the memories of former times, and left behind it a new, and not in all respects a better Ireland. From some of these quite late manuscripts, rather than from the most ancient ones, some of the oldest traditions of the country are to be gleaned, for it was in their time that these appeared for the first time in written form.

The *Cailleach* or Hag of Bere is a being whose former existence is or was till recently believed in throughout the length and breadth of the country. A moraine, where an assemblage of erratic boulders is wildly strewn, is explained as being due to an accident that befel her; as she was passing over the place in question, with her apron full of stones which she had gathered for some nefarious purpose — could the apron full of stones by any possibility be a reminiscence of the necklace full of beads? — the apron tore under the weight, and the stones full through the rent and have remained where they fell ever since. She had a farm, so a story goes, in the county of Galway, and she used to engage



labourers on the condition that she should give them no pay, and only scanty food, till the end of the half year, and then only if they had been able to work as well as herself in anything that was undertaken. None of the labourers could survive the second week; they all went home and died; but there is a tale, over which at present we need not linger, told of how she was outwitted. So in all countries there are tales of how some favoured mortal was enabled by his cunning to cheat even the angel of death. In another story she is attended by a dog with eight legs; in another she is responsible for a plague which destroys all the cattle of Ireland. Great age is attributed to her: „The age of the eagle, the age of the yew-tree, and the age of the Hag of Bere“ are the proverbial standards of length of life in Irish folkspeech. Doubtless the modern folklore is contaminated with other elements not belonging to the original cycle; but in the frightful hag round whom it centres, and who owns the hills upon which the remains of one of the most important bronze-age cemeteries in Ireland are still standing, it is quite reasonable to see the same ancient European death-goddess as we see depicted in the statue at Saint-Sernin.

I have not found any tradition connecting the Hag of Bere with a necklace, unless we are to suppose that it has become the apron of the first story quoted above. But there are other traditions which may possibly give us a clue as to the meaning of this decoration. There is a legend of Bengal to the effect that a certain king had two wives named Suo and Duo. Suo had a son whose life was bound up with a certain necklace. Duo, the jealous stepmother, obtained possession of the necklace by a trick, and whenever she wore it the boy became a corpse, but when she put it off he was restored to life<sup>1</sup>). More to the point, perhaps, is the Irish story of Morann, a legendary judge who was the son of Cairbre Cat-head, leader of the aboriginal serfs in a great revolt against their conquerors and oppressors. Whatever may be the historical truth underlying the legend of this revolt — a difficult historical problem, as yet by no means settled — Morann is thus definitely assigned to the aboriginal people. We are told that whenever he delivered a judgement, he used to wear a collar around his neck. If his judgement was contrary to the truth of the case before him, the collar tightened about his neck, half choking him, and until he reversed his decision it did not release its grip. It is quite conceivable that Morann borrowed this useful aid to judicial decision from the mysterious female Rhadamanthus of his own people, and that that this collar is the necklace which her statues represent.

---

<sup>1</sup>) Lal Behari Day, *Folk-tales of Bengal* p. 1ff.

# ÜBER DIE ERFORSCHUNG DER VÖLKER- WANDERUNGSKUNST IN UNGARN

Mit 68 Figuren auf Tafel 18 bis 25      Von FERDINAND FETTICH-Budapest

---

Es ist eine allbekannte Tatsache, daß die Denkmäler der Völkerwanderungszeit in Ungarn in der Hinterlassenschaft des mittelalterlichen Kunstgewerbes einen ganz besonderen, merkwürdigen Platz einnehmen. Infolge der geographischen Lage des Landes und seines Reichtums an Naturschätzen diente es den wandernden Völkerschaften für kürzere oder längere Zeit als Siedlungsplatz. Demzufolge bewahrte es auch reichhaltiger deren archäologische Überreste auf. Dies Gebiet war schon jeher verhältnismäßig dicht bewohnt und ein überwiegender Teil des Landes wurde bis auf die heutige Zeit ständig bebaut. Insbesondere seit den um die Mitte des vorigen Jahrhunderts vorgenommenen Eisenbahnbauten sind plötzlich hier und da Schatzfunde, zusammenhängende Begräbnisstätten und archäologische Einzelfunde in größerem Maße zum Vorschein gekommen. Bei der Ansammlung von Fundstücken in den der Hauptstadt fern liegenden Ortschaften haben die am Ende des vorigen Jahrhunderts aufgekommenen Provinzialmuseen hervorragende Dienste geleistet. Diese Museen haben seit jener Zeit ihre Sammlungen auch durch systematisch betriebene Ausgrabungen bereichert. Über Ungarns archäologische Verhältnisse in der Völkerwanderungszeit haben wir nur seit den letzten 80 Jahren eine zureichende Vorstellung. Der umfangreiche Katalog von Josef Hampel, *Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn*, Braunschweig 1905, I—III, veröffentlicht die Ergebnisse der Sammeltätigkeit des Ungarischen Nationalmuseums, sowie das Material der Provinz, soweit es zu Hampels Zeit aus der ungarischen Literatur bekannt war. Seither wurde durch Forschungen und durch glückliche Zufälle das Material stark bereichert. Durch die statistische und photographische Zusammenfassung der Fundstücke des Landes besitzt das Ungarische Nationalmuseum somit ein Quellenmaterial, welchem nicht bloß vom Standpunkte der Archäologie, sondern auch von dem der Kunstgeschichte überhaupt Bedeutung beizumessen ist.

Die Bedeutung der aus dem Osten gekommenen Völkerschaften (Skythen, Sarmaten, Hunnen, Avaren und Magyaren) rückt auf Grund dieses Denkmälermaterials jetzt in ein anderes Licht. Dadurch erlangen wir auch neue Stützpunkte zum Verständnis der Kultur der westlichen „Barbaren“ (Germanen, Kelten, Slawen, Thraken usw., die durch ihre, von den südlichen Hochkulturen verschiedene Lebensweise, für klassisch nicht gelten können). Eine der wichtigsten Aufgaben beim Studium der Völkerwanderungszeit ist unter anderem auch, die psychologischen Grundlagen der Nomadenkultur und -kunst ganz besonders auf Grund dieses sehr wichtigen archäologischen Quellenmaterials klarzustellen. Dies ist um so nötiger, als die Kulturäußerung des Nomadentums bei der Entfaltung des frühmittelalterlichen Europas neben der klassischen und kirchlichen Kultur ein bedeutender Komponent war, der jahrhundertlang auf



jedem Gebiet seinen Einfluß zur Geltung brachte<sup>1)</sup>. Auf die Bedeutung der Nomadenkultur hat meines Wissens zuerst J. Strzygowski hingewiesen, und zwar auch als erster im Zusammenhange mit dem archäologischen Material.

Die Möglichkeiten, nach Funden aus der Völkerwanderungszeit zu forschen, sind in Ungarn bei weitem nicht erschöpft. Auch in den letzten Jahren hat man an vielen Orten Spuren von neuen Gräberfeldern entdeckt, deren Ausbeutung teilweise im Gange ist. Von diesen Fundstücken, und von denen, die erst seit dem Erscheinen des Hampelschen Werkes bekannt geworden sind, werde ich im folgenden eine Übersicht geben.

Skythische und Sarmatische Fundobjekte und Gräberfelder:

Tápiószentmárton (Com. Pest). Hirschgestalt aus starkem Elektronblech; gepreßt und nachgetrieben. Amtliche Ausgrabung (Ludwig Bella, Herbst 1923). Ohr und Auge wurden aus einer extra aufgelegten Cloison verfertigt, in der sich ursprünglich eine farbige Einlage befunden hat. Zur Befestigung des Gegenstandes dienten auf der Rückseite drei Paar kleine Ringe. Zu der beige-fügten Abbildung Tafel 18 in Naturgröße ist eine weitere Beschreibung unnötig<sup>2)</sup>. Weiteres über die Fundumstände siehe in der letzten Nummer von Arethuse, 1925.

<sup>1)</sup> Bereits im vorigen Jahre habe ich dieses Thema in einem ungarischen Aufsätze kurz behandelt. Der Grundgedanke meiner Behauptungen war: Im nordischen Teile des eurasiatischen Kontinents blühte lange Zeit hindurch (lebende Spuren finden sich auch jetzt noch) eine Kultur, die eine eigene Weltanschauung vertrat und die wir in Ermangelung eines besseren Wortes als „nomadisch“ bezeichnen können. Diese Kultur entstand durch eine eigenartige Zusammenwirkung der Landesverhältnisse (stark kontinentalisches Gepräge, Klima), der mehr oder minder nomadischen Lebensweise, der Beschäftigungen, der durch die technischen Mittel gebotenen Möglichkeiten, und der Einwirkungen der südlichen, asiatischen und hellenistischen Hochkulturen. Die psychologischen Gründe dieser Kultur sind merkwürdig. Im Verhältnisse zu der ungeheuer großen Landmasse hat ein nomadisierender Stamm nur die Bedeutung eines Menschen, das Individuum selbst dagegen ist ein unbedeutender, kleiner Atom. Ganz das Gegenteil dazu sind die städtebewohnenden Griechen, die nur ein äußerst kleines Gebiet einnehmen. Hier strebt jeder Bürger danach (auch der schlechteste, wie Herostratos, der den Tempel der Artemis zu Ephesos in Brand steckte, um damit seinen Namen zu verewigen) ein Heros zu sein, und so erkämpft er sich die Unsterblichkeit. Ein jedes Glied des im Naturzustande lebenden Nomadenvolkes, welches Zeit und Raum nicht mißt, betrachtet sich dagegen schon als Inhaber (Erbe) der Unsterblichkeit. Der Inhalt seiner Lebensanschauung ist der naive Optimismus und seine Kunst ist der Kult der Fauna und Flora. Das Gebiet der Nomadenkunst ist die mit der menschlichen Ausrüstung zusammenhängende Kleinplastik (Schmucksachen, Gürtelbeschläge, Waffen, Verzierungen von Werkzeugen, Pferdegeschirre usw.). Ihr Gegenstand ist im wesentlichen nichts anderes, als naive, poetische Bearbeitung verschiedener mathematischer Gesetze, wie Symmetrie, Zentrifugalkraft, Rhythmus usw. Auf Grund der oben vertretenen Ansichten ist es verständlich, daß in der Nomadenkunst die Entwicklung der Menschendarstellung in der Weise, wie wir es in den bildenden Künsten der südlichen, klassischen Hochkulturen sehen, nicht möglich war; ja sogar in der Pflanzen- und Tierornamentik erzielte man keine Individualisierung.

<sup>2)</sup> Dieser Fürstenschatz ist ein typischer Repräsentant der skythischen Kunst. Betreffs der Körperhaltung des Tieres ist schon öfters die Frage aufgetaucht, ob es sich um einen liegenden Hirsch oder um den, sein Geweih nach rückwärts wendenden, laufenden, fliegenden Hirsch, um den sagenhaften Goldhirsch handelt. Das Geweih ist stark schematisiert und zeigt den Charakterzug der sog. skythischen Kunst, indem einzelne Zweige des Geweihes sich in S-förmige Teile auflösen, zwischen denen sich gewölbte Buckel befinden (Minns, *Scythians and Greeks* S. 275 Fig. 197). In der skythischen Kunst in Rußland hat sich diese Auflösung des Geweihes noch weiter entwickelt, so daß die einzelnen Glieder sich in ver-



Goldhirsch von Tápíószentmárton, Ungar. Nationalmuseum. Nat. Gr.







Grabfund von Rába-Pordány, Ungar. Nationalmuseum.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.







Funde des Grabes 17 von Mindszent, Mus. zu Szentes. Nat. Gr.





Sarmatischer Goldfund aus der Gegend von Eger. Zwei große Ohrringe, halbmondförmige Anhängsel, vier- und sechsblättrige Rosetten, weiterhin dreieckförmige, gepreßte Kleiderschmucksachen, aus Goldblech zusammengewickelte längliche Perlen mit umlaufenden Kerbungen und Rosettenfragmente.

Sarmatischer Fund aus Kiskunfélegyháza (Com. Pest.) Goldener Ohrring mit Cloisonen und mit in kleine Dreiecke zerlegten Pyramiden verziert. Zwei halbmondförmige, kleine Goldhängsel mit blauer, in Cloison gefaßter Glaspaste. Zwei andere Goldgehänge mit blauer Einlage und Granulation. Vierblättrige Goldrosetten (9 Stück), Granatperlen (9 Stück), ein silberner Ring mit aufgerollten Enden und noch manche unbedeutende Bruchstücke.

Größere sarmatische Gräberfelder kamen in Debrecen-Hortobágy, Kecskemét und Umgebung von Szentes zum Vorschein. Ihr Alter wird durch römische Kaiserdenare aus dem 2.—4. Jahrhundert festgelegt. Die sarmatische Hinterlassenschaft verrät einen starken römischen Einfluß. Andere sarmatische Fundorte: Monor (Com. Pest), Vizesboné und Vizesfás (Com. Békés), Jászberény, Com. Torontál usw.

Germanische Grabfunde:

Rába-Pordány (Com. Györ), Tafel 19, 1926. Ein Paar silberne Fibeln (Nr. 2, 3), mit Goldüberzug und mit Cloisonné- und Filigranverzierung (wie Szilágysomlyó, Untersiebenbrunn, Airan usw.), eine silberne Armilla mit Silberdraht umwickelt (wie Szilágysomlyó, Hampel, *Altert. III*, Taf. 28) und mit drei Anhängseln (Nr. 1). Eine Halskette aus dünnen Tuben und mit gepreßten Palmetten (Gold) (Nr. 4). Zahnstocher, Pinzette, Ohrlöffel aus Silber (Nr. 6), silberne Ringe mit aufgerollten Enden (21 Stück) (Nr. 7). Bernstein- und andere Perlen und weitere Bruchstücke (Nr. 8—11). Der Fund ist ausgesprochen sarmatisch-germanischen Charakters (Rostowtzeff).

Miszla (Com. Tolna), 1921. Zwei vergoldete silberne Fibeln mit Kerbschnittmuster und ungewohnter, kühner Kontur. Silberne Schnalle, goldener Ohrring mit Polyäderanhängsel. Zwei glatte, vollsilberne Armringe, eine silberne Pinzette, Bernsteinperlen, Bruchstücke eines Metallspiegels.

Fund aus der Umgebung Bereg. 1906. Zwei silberne Fibeln (Fünfknopffibeln), auf der ganzen Oberfläche mit einem Rankenornament verziert. Zwischen Bügel und Fußplatte ein Paar nach unten beißende Drachenköpfe. Kleine, goldene Fibel, ausgelegt mit roten Steinplatten (Eisvogel). Glatte, vollgoldener Armreif. Zwei große, goldene Ohrringe mit Polyäderhängsel. Goldener Ring mit cloisonniertem Chaton. Römischer Silberring mit Cameo. Gold-, Bernstein- und Kalcedonperlen.

Sonstige, neuere germanische Fundorte: Bácsordas, Gáva, Jutas (Com. Veszprém), Felsőnyék (Com. Tolna), Nagydorog (Com. Tolna), Vencsellő (Com. Szabolcs), Balsa (Com. Szabolcs), Miskolc, Edelény (Com.

schiedene Tiergestalten verwandelten. Unser Hirsch zeigt den Anfang dieser Entwicklung; ähnlich den bekannten sibirischen Goldplatten. Bezeichnend ist die Gliederung des Halses in zwei längere Ebenen (Kul-Oba, Kostromskaja).



Borsod), Kiskunfélegyháza (Com. Pest), Szikra bei Kecskemét, Bozsok (Com. Vas), Albertfalva bei Budapest, Dombóvár, Dunapentele u. a.

Hunnische und avarische Gräberfelder:

Aus der archäologischen Hinterlassenschaft der vom fernen Osten kommenden Reiternomaden wurde durch die Forschungen der letzten zwei Jahrzehnte und durch glückliche Zufälle vieles ans Tageslicht gefördert. Das Zentrum der sogenannten Keszthely-Kultur fällt scheinbar ins Gebiet des Komitates Csongrád (Tisza-Maros-Gegend). Gabriel Csallány hat in der Umgebung von Szentcsanak (Szentcsanak-Felsősordajárás, Lapistó, Mindszent) Hunderte von Gräbern aufgedeckt. Der Wert des reichen Materials wird auch noch dadurch gesteigert, daß die Funde nach Gräbern gesondert aufbewahrt wurden. Die Ausgrabungen sind hier noch nicht abgeschlossen. Aus den letzten Ausgrabungen stammt auch der auf Tafel 20, 1—9 dargestellte Grabfund (Mindszent, Grab Nr. 17)<sup>1)</sup>.

Mit den Gräberfeldern vom Com. Csongrád verwandt und ihnen an Bedeutung gleich sind die Gräberfelder von Csúny und Nemesvölgy im Com. Mosony. Diese sind in dem oben erwähnten Werk von Hampel mangelhaft veröffentlicht, deshalb haben sie die Aufmerksamkeit in geringerem Maße auf sich gezogen. Nr. 2—10 Tafel 21 stellen die Fundobjekte des Grabes Nr. 22 von Nemesvölgy und die Nr. 1—8 Tafel 22 die Fundstücke des Grabes Nr. 127 von Csúny dar. Beide Gräberfelder sind gleichen Charakters. Auch hier ist die Gürtelgarnitur in den männlichen Gräbern eine typische Erscheinung. Diese Ausstattung besteht in einer großen Riemenzunge (Tafel 21 1, 2—2a; Tafel 22 1; Tafel 23 1; Tafel 23 2) einer entsprechenden Schnalle (Tafel 20 2, Tafel 22 2) und in kleineren Beschlägen verschiedener Größe.

Gleicherweise ungemischte, aber kleinere Gräberfelder sind: Mezönyék bei Miskolc Mosonszentjános und Debrecen-Ondód. Beide Gräberfelder werden jetzt immer noch erforscht.

Auf anderen Fundstellen gesellen sich den obigen Typen die Produkte der Kunstindustrie der Avarenzeit zu. Am größten sind die Gräberfelder von Gátér (Com. Pest) und Győr (Arch. Értesítő 1905—6—8 bzw. 1902—4—5—6—8). Diese rühren wahrscheinlich in der Hauptsache aus der Avarenzeit her. Gleicherweise gemischt sind die Gräberfelder von Tiszaújfalú (Com. Pest), Lajosmizse (Com. Pest), Jutas und Öskü (Com. Veszprém)<sup>2)</sup>, Nagyszonyfa (Com. Vas), Mámmái csárda (Com. Pest). An diesen Stellen kommen die typisch avarischen Gräber in großer Anzahl vor. Außer ihnen sind hier und

<sup>1)</sup> Die Darstellung auf der großen Riemenzunge Nr. 1 gewann durch den Zusammenhang mit dem Schatz von Nagyszentmiklós besondere Bedeutung. Die drei untereinander liegenden Felder sind mit dem Motiv des triumphierenden Dionysos ausgefüllt. Die Menschengestalt mit Spitzbart und großen Ohren sitzt auf einem Greifen, in beiden Händen eine Art Blume haltend. In dem obersten Feld blieb kein Platz für den Greifen. Diese Szene kommt auf den zwei Krügen des Schatzes von Nagyszentmiklós viermal vor. Dort hat auch der Greif einen Kopf mit Spitzbart (Kentaur?). Ein Schnallenbeschlag mit ähnlichen Darstellungen (zwei Szenen untereinander) ist auch auf dem Gräberfeld von Debrecen-Ondód, das jetzt erforscht wird, gefunden worden. Aufmerksamkeit verdienen unter den Stücken des erwähnten Grabfundes von Mindszent noch die Tiergestalten der Gürtelbeschläge mit Scharnier Nr. 3—7.

<sup>2)</sup> Rhé Gyula, Avar emlékek Veszprémvármegyében, Veszprém 1925.



1



2 a



2



5



7



8



6



9



3



4



10

1 Riemenzunge von Com. Szilágy, Ungar. Nationalmuseum. Nat. Gr.  
2 - 10 Grab 22 von Nemesvölgy, Mus. zu Magyaróvár. Nat. Gr.







Funde aus Grab 127 Csúny, Ungar. Nationalmuseum. Nat. Gr.





da auch isolierte Grabfunde zum Vorschein gekommen, die von reicheren Avaren herrühren. Zu ihnen gehören folgende:

Csepel (Com. Pest). Bei Hafenarbeiten gefunden. 1925. Tafel 24 Nr. 1 bis 8. Die Goldbeschlüge Nr. 1—4 gehören zu dem Säbelgriff bzw. zu der Säbelscheide<sup>1)</sup>. Die Schnalle Nr. 5 ist aus Bronze.

Páhipusztá (Com. Pest). Tafel 25. Gekauft von Erdarbeitern; im Museum zu Kecskemét. Der eine Ösenvorsprung der Säbelscheide ist nur als Bruchstück vorhanden (Nr. 6)<sup>2)</sup>. Die glatten Riemenzungen (aus Silberblech gepreßt) Nr. 10—12 sind typische Begleiter der avarischen Gürtelgarnituren. Die Werkzeuge Nr. 7—8 sind aus Bronze, die Ohrringe Nr. 13—14 aus Gold verfertigt. Der bronzene Beschlag Nr. 3 gehört zur Säbelscheide; Nr. 9 ist eine eiserne, dreikantige Pfeilspitze.

Zsámbok (Com. Pest, bei Hatvan). Zwei Gräber. In beiden befand sich ein Säbel neben dem Skelett. Die Ösenvorsprünge des einen Säbels zeigen eine ähnliche Form wie die von Csepel (Nr. 1 Tafel 24), statt Cloisonen sind sie aber mit gepreßtem Muster verziert. Die hierher gehörige Gürtelgarnitur besteht aus einer glatten, großen Riemenzunge, mehreren ähnlichen kleinen Riemenzungen und aus einer Bronzeschnalle von avarischem Typ. Die Ösenvorsprünge des anderen Grabes sind aus einer glatten Silberplatte gefertigt, dagegen besteht die Gürtelgarnitur aus reich verzierten Riemenzungen.

Andere, größere Grabfunde kommen in Csóka (Com. Torontál), Bácsfeketehegy, Szárazd (Com. Tolna) usw. vor.

Unter den Funden aus der ungarischen Landnahmezeit bedürfen die folgenden Erwähnung: Goldfund von Kunágota (Com. Csanád, Sommer 1925), Gräberfelder von Székesfehérvár und Kenézlő (Com. Szabolcs).

Außer den aufgezählten Funden müßte man auch noch über viele neuere berichten, welche nicht nur für die Statistik, sondern auch für die Probleme der Kunstgeschichte der Völkerwanderungszeit von Bedeutung sind.

In der Archäologie der ungarischen Völkerwanderungszeit ist die Frage der sog. Keszthely-Kultur am meisten problematisch. Mit den mittelasiatischen Beziehungen dieser Kultur hat sich in der letzten Zeit Z. Takács beschäftigt. Die Funde des Keszthelyer Gräberfelder haben verschiedenen Stil und Alter. Leider sind die genauen Verhältnisse wegen der Vereinigung der einzelnen Gräberfunde nicht mehr festzustellen, und aus diesem Grunde sind sie für chrono-

<sup>1)</sup> Eine charakteristisch avarische Form unter den Beschlägen ist der P-förmige Ösenvorsprung für das Tragband (Nr. 1 Tafel 24), der im Osten seit alten Zeiten ein typischer Begleiter der Dolch- und Säbelbeschlüge ist. Das gebogene Feld wird durch ein Ornament in Cloisonné-Technik ausgefüllt. Im inneren Felde befinden sich immer zwei Nagelköpfe, die von zwei größeren Goldzellen bedeckt werden. Die umsäumenden Perlenreihen sowohl bei diesem, wie bei Nr. 2—4 sind gesondert angelötet. Nr. 5 Tafel 24 ist eine avarische Schnallenform, Nr. 6 und 7 sind dreikantige, Nr. 8 einschneidige Pfeilspitzen aus Eisen. Der zum Funde gehörige Säbel ist einschneidig und kaum merklich gekrümmt.

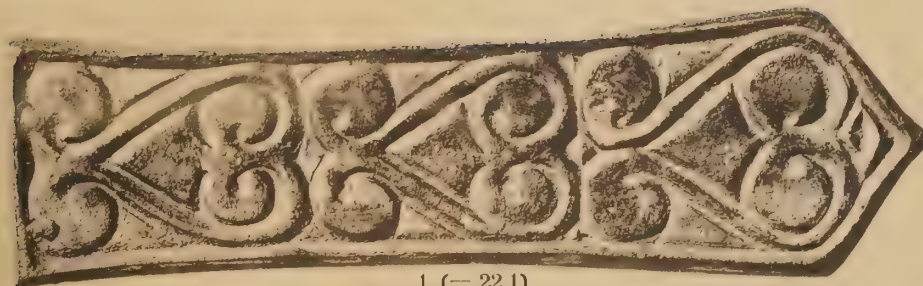
<sup>2)</sup> Der Ösenvorsprung wurde aus Silberblech gepreßt, das gebogene Feld wird durch die Tierornamentik der langobardischen Kreuze ausgefüllt (Nr. 5). Der Griffbeschlag aus Silber ist mit dem von Csepel verwandt. Die Perlenreihen am Rande sind auch hier angelötet.



logische Untersuchungen nicht geeignet. In dieser Hinsicht geben die oben erwähnten Gräberfelder von Csúny, Nemesvölgy, Győr, Gátér und Com. Csongrád mehr Anhaltspunkte. Auf Grund derselben kommen wir zu der Ansicht, daß die von Hampel als avarisch bezeichnete Denkmälergruppe eine gründliche Ergänzung notwendig hat. Der größte Teil der zweiten Gruppe bei Hampel stammt nämlich ebenfalls von den Avaren. Hierher gehören auch die Grabfunde: Csepel, Tafel 24 und Páhipusztá, Tafel 25. Das vorherrschende technische Verfahren ist die Anwendung der goldenen, silbernen und bronzenen Bleche (Preßtechnik). Außerdem kommen öfters Beinschnitzereien vor. Das Bild von der avarischen Hinterlassenschaft von Ungarn im großen ganzen wird veranschaulicht durch den Teil des Fundes von Peresčepin (Gouv. Poltava), der in den Tafeln X—XVI der Materialien zur Archäologie Rußlands 1913 abgebildet ist und der auch von N. P. Kondakov für einen avarischen Fürstenschatz gehalten wurde.

Während Analogien für die avarischen Denkmäler Ungarns in Rußland in großer Zahl vorzufinden sind, ist die auf den Tafeln 20—23 illustrierte Denkmälergruppe im archäologischen Inventar Rußlands gänzlich unbekannt. Hier vereinigen sich beinahe sämtliche ornamentalen Motive, welche in der Kunst der südlichen Hochkulturen oder in der Kleinplastik der nördlichen barbarischen Gebiete im Altertum heimisch waren. Diese Kunst beschränkt sich fast ausschließlich auf die Verzierung des Waffengürtels, der der wichtigste Bestandteil der männlichen Kleidung war. Die große Gleichförmigkeit, welche sich in der Verwendung dieser Beschläge darbietet, weiterhin die einheitliche Technik der Stücke (meist Vollguß aus Bronze), geben der ganzen Kultur, deren typische Vertreter diese Kunstgegenstände sind, einen geschlossenen Charakter. Diese unterscheiden sich nicht nur in technischer, sondern auch in stilistischer Hinsicht, von den avarischen gepreßten Gegenständen. Die Kunstformen sind variierend, das Ornament ist außerordentlich reich an Motiven, die Stilisierung ist bestimmt und kraftvoll. Bei den meisten Beschlägen des Waffengürtels ist schon selbst die Form ein Ornament; diese ist außerdem von verschiedenen Pflanzen-, Tier- oder ganz abstrakten geometrischen Figuren bedeckt. Dazu sind ausgezeichnete Beispiele die Nr. 3—7 Tafel 20; Nr. 5—10 Tafel 21; Nr. 3, 6—7 Tafel 22. Beachtenswert ist die Darstellung der Riemenzunge Nr. 1 Tafel 22, die mit der stark profilierten und leicht eingebogenen Konturlinie zu den schönsten Exemplaren ihrer Art gehört. Diese Feinheiten sind in der avarischen Kunstindustrie völlig unbekannt. Solche eleganten Kunstformen sind den schönsten Erzeugnissen der skythischen und altgermanischen Kunst gleichwertig. Der Animalstil, besonders bei Nr. 1, Tafel 22 Nr. 2 Tafel 23 zeigt viele, mit der skythischen Kunst verwandte Züge (sibirische Goldsachen). Die Raumausfüllungstendenz, diese Eigentümlichkeit der barbarischen Kunst, macht sich außerdem noch sowohl bei der pflanzlichen, wie bei der geometrischen Ornamentik überall geltend.

Woher stammen unmittelbar diese Stücke und mit welchem nomadischen Reitervolke lassen sie sich in Zusammenhang bringen? Auf die erste Frage



1 (= 22,1)



2



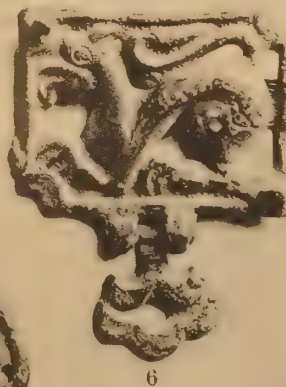
3



4



5



6



7

Grabfunde von Com. Szilágy, Ungar. Nationalmuseum. Nat. Gr.



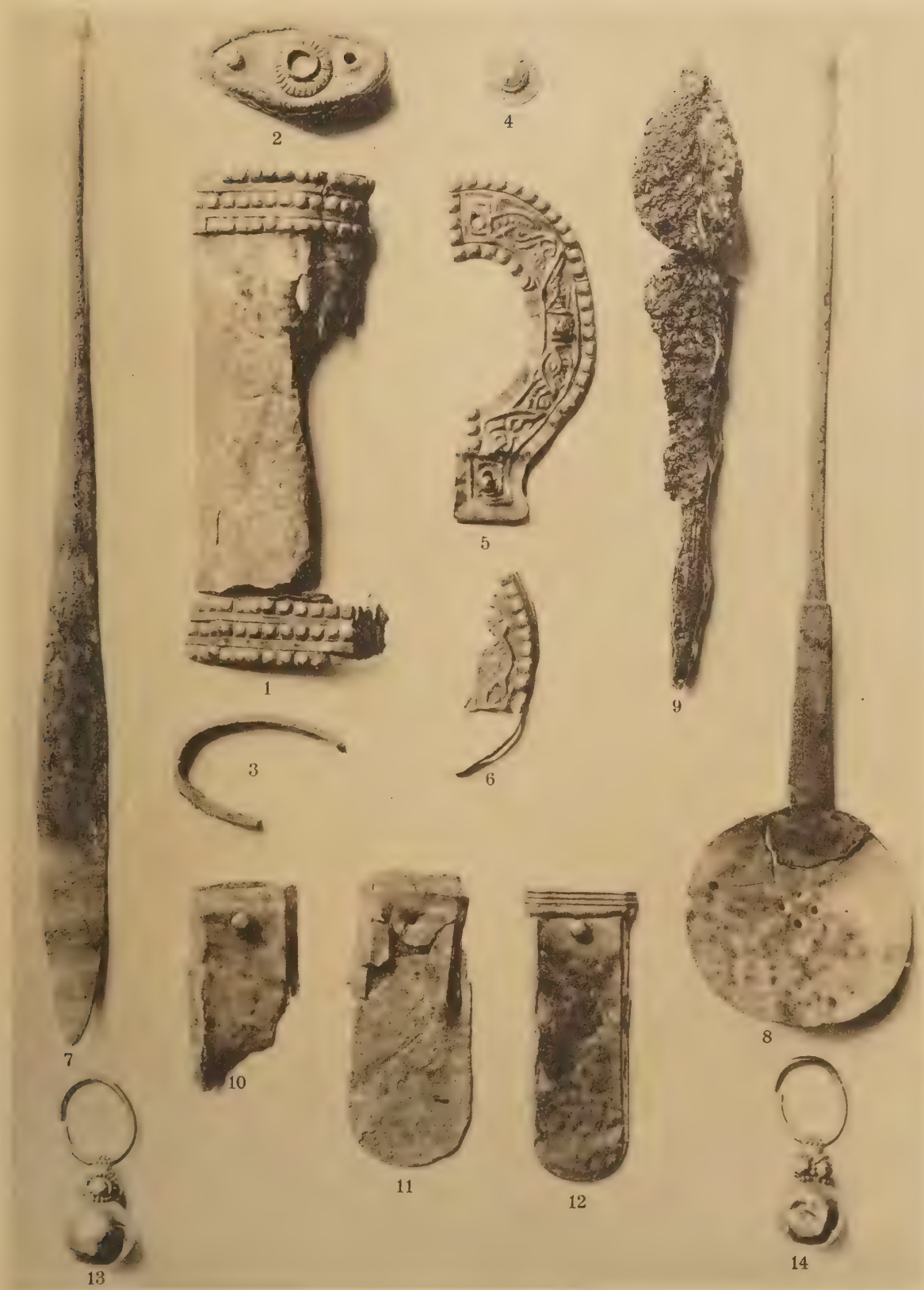




Grabfund von Csepel, Ungar. Nationalmuseum. Nat. Gr.







Grabfund von Páhi-Pusztá, Mus. zu Kecskemét. Nat. Gr.





würden die östlichen und südlichen Gebiete Rußlands eine Antwort geben. Diese Gegenden verweigern aber solange mit den Fundstücken aus Flachgräbern die Auskunft, bis nicht mit der systematischen Erforschung auch in diesem Gebiete eingesetzt wird. In dieser Hinsicht ist die Lage dieselbe, wie sie in Ungarn vor 80 Jahren war, als man noch nichts über die archäologische Hinterlassenschaft der Reiternomaden in Ungarn wußte. Zur Entscheidung der letzteren Frage konnten sichere chronologische Daten vieles beitragen. A. Alföldi betrachtet in seinem neuesten Werke, *Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien*, II. Band, Berlin-Leipzig 1926, die gesamte Denkmälergruppe als aus der Avarenzeit stammend, und hält sie für die Hinterlassenschaft der Avaren. Viele Angaben sprechen aber dafür, daß diese Denkmälergruppe schon am Wendepunkte des 4. und 5. Jahrhunderts im großen ganzen vorhanden war. Ein beachtenswerter Umstand ist auch, daß an den uns verfügbaren Denkmälern fast keine Entwicklung nachweisbar ist. Dagegen nimmt die Kunstindustrie der Avarenzeit Ungarns zu den von Osten mitgebrachten und den von Byzanz übernommenen Motiven die abendländischen Motive der altgermanischen Tierornamentik hinzu und entwickelt sie weiter.

Wir erwähnten, daß der Animalstil der Riemenzunge Nr. 1 Tafel 22 mit den bekannten Prachtwerken der skythischen Kunst, d. h. mit den sibirischen Goldsachen verwandt ist. Die Tierkampfszene ist nicht nur in der skythischen Kunst, sondern auch in der erwähnten ungarischen Denkmälergruppe vorherrschend. Im allgemeinen lassen sich zwei Typen unterscheiden. Der eine ist zur Schablone erstarrt, man könnte sagen zu einer rituellen Form (Nr. 2 Tafel 23; Hampel, *Altert. I*, Fig. 1918f.). Der andere ist von mannigfaltigerer Komposition und steht den Tierkampfdarstellungen, die aus den südrussischen Kurganen bekannt sind, näher. Ein Beispiel dieses letzteren ist die bronzene Riemenzunge Nr. 1 Tafel 21 aus dem Comitatus Szilágy, deren Muster dem Beschlage des Gorytos von Solocha entspricht (Rostowtzeff, *Iranians and Greeks* Tafel XXI, 1). Der Ursprung dieser Kunstübung und Denkmälergruppe läßt sich an Hand dieser Tierkampfszenen am sichersten auf die Skythen, als die unmittelbare Quelle der Kunst dieser Reiternomaden zurückführen.

Sonderbar, fast unerklärlich ist es, daß der skythische Animalstil mehr als fünf Jahrhunderte nach dem Untergang der skythischen Herrschaft wieder auftaucht und zwar in Begleitung derselben klassischen Motive, die wir in den Funden der doch viel früheren südrussischen Kurgane finden. Wir begegnen demselben Fall zu Beginn der altgermanischen Tierornamentik. Nach einer längeren Pause, welche Scheltzema damit erklärt, daß sie zum Abbau der aus Süden kommenden neuen, fremden Formen notwendig war, erneuern sich auf südgermanischen Gebieten plötzlich die alten skythischen Motive, und sie werden die Grundlagen für die altgermanische Tierornamentik (z. B. die „krallende“ Tiergestalt, Hampel I, Fig. 2000). Das neue Aufleben der skythischen Kunst ist ein ungelöstes Problem der Kunstgeschichte des Frühmittelalters. Zu dessen Lösung müssen die archäologischen Forschungen in Rußland weitere Stützpunkte ergeben.



Der Gedanke der Notwendigkeit auf russischem Boden zu forschen, ist überhaupt nicht neu in Ungarn. Vor zwanzig Jahren, in Verbindung mit der russischen Expedition des Grafen Eugen Zichy, hat Béla Posta archäologische Forschungen in Rußland vorgenommen. Seine Ergebnisse wurden in einem großen Band niedergelegt: *Archäologische Studien auf russischem Boden*, Budapest-Leipzig 1905. Der historische Wert dieses Werkes ist nicht zu bestreiten. Die Anwendung der russischen Analogien — was früher zu kühn erschienen wäre — wurde seitdem beim Studium der Völkerwanderungskunst für unentbehrlich anerkannt. So wird eine wichtige Aufgabe der neueren ungarischen Forschung sein, die wissenschaftlichen Verbindungen mit den russischen Museen und Instituten wieder aufzunehmen und dadurch zu den oben dargestellten Problemen weitere, erklärende Aufschlüsse zu erwerben.

*ETHNOGRAPHISCHE KUNST*  
*ART ETHNOGRAPHIQUE*  
*ETHNOGRAPHICAL ART*  
*ARTE ETNOGRÁFICO*  
*ARTE ETNOGRAFICA*





# LA PSYCHOLOGIE DE L'ART NÈGRE

Avec 14 figures sur les planches 26—35

Par J. MAES-Bruxelles (Tervueren)

Que n'a t'on pas écrit sur l'Art Nègre dans ces derniers temps! Comme le dit très bien Mr. Colleye, on ne s'esclaffe plus quand il est question d'Art Nègre. Ce dernier venu dans la grande famille a presque conquis son droit de cité!

Cependant nous nous demandons, si dans cette hâte folle d'après guerre, on ne s'est point un peu trop avancé? A l'heure actuelle plus personne ne doute de l'habileté du Nègre à fabriquer sans tour une poterie d'une régularité parfaite et d'une forme élégante et coquette.<sup>1)</sup> Le vannier du Congo Belge, tresse depuis bien longtemps des paniers, des nattes et d'autres objets harmonieusement modelés et richement décorés.<sup>2)</sup> Les tissus brodés de la région du Kasai-Sankuru, ou les hâches forgées, ornées de figures humaines des Zappo-Zap et des Bena-Lulua, font l'admiration d'un chacun! Cependant d'aucuns se montrent très réservés et peut-être quelque peu sceptiques, quand il s'agit d'art pur, tandis que d'autres se laissent trop entraîner par l'enthousiasme que suscitent cette ornementation inconnue et cette sculpture nouvelle!

Pourquoi ce scepticisme des uns, ou ce zèle exagéré des autres?

Ne serait-ce pas parce que nous avons trop peu cherché à comprendre l'artisan noir? N'est ce pas parce que nous ignorons trop la mentalité, l'esprit, l'âme du nègre? N'est ce pas parce que nous sommes restés étrangers à la psychologie de l'Art Nègre? Avons-nous fait l'effort indispensable pour nous libérer de notre éducation, nous soustraire à l'influence de tant de siècles de civilisation? Savions nous admettre d'autres critères de beauté que ceux que nous léguaient et nous imposèrent notre civilisation européenne, nos traditions et nos vieilles routines; quand nous avons pris contact avec les productions de l'art nègre? Comprendons nous que le Nègre a d'autres conceptions, d'autres idées, d'autres tendances artistiques que nous et qu'il les a traduites sous une forme qui s'adapte à ses vues, sa culture et sa civilisation!

Il nous semble que toute cette ornementation artistique, ces figurines humaines ou animales, ces masques, ces breloques sculptées et toute cette infinité d'objets aux caractères esthétiques les plus expressifs, que l'on retrouve si nombreux dans la misérable hutte du nègre, apparaissent vaguement encore, il est vrai, comme les derniers vestiges, les ultimes souvenirs d'une civilisation passée et presque effacée.

Pour comprendre l'idée, le sentiment, l'âme de l'Art Nègre, tant plastique que décoratif, ne faut-il pas avant tout connaître le nègre lui même? Qui peut vivre de cette civilisation passée et soulever au moins légèrement le voile qui recouvre cette culture presque effacée, sans avoir pénétré dans la vie de l'indigène, sans avoir analysé sa pensée et son âme?

Cherchez à surprendre et à vous assimiler le pourquoi, les raisons qui le

<sup>1)</sup> Voir à ce sujet l'étude sur la céramique au Congo Belge dans les Annales du Musée du Congo-Tervueren. <sup>2)</sup> Voir à ce sujet l'étude sur la vannerie et tressage Congolais-Bruxelles 1926.



poussent, les causes qui l'orientent, le but qu'il cherche à atteindre, quand patiemment il taille dans le bois de fer, cette figure qui paraît grotesque à première vue et alors vous saisissez peut-être la beauté, le caractère et le sens artistique qui s'y rattachent!

Qui pourra nous expliquer cette différenciation profonde qui sépare les figurines sculptées, animales ou humaines, toutes criblées de clous, lamelles de fer, pointes d'acier, etc. (fig. 1 pl. 26), de ces statuette merveilleusement patinées par l'usage et le temps, que l'on retrouve parfois encore au fond de l'alcôve dans les villages perdus au milieu de la forêt du Mayombe? (fig. 2 pl. 26).

Les premières ne suscitent paraît-il aucun enthousiasme, ni même un peu d'intérêt à tous ceux qui ne s'occupent que du caractère esthétique de l'objet, alors que des secondes ils font leurs idoles. Ils ignorent qu'aux unes comme aux autres se rattache une idée, une pensée, une signification, dont le sculpteur indigène a tenu compte et qu'il a cherché à incruster dans son travail! Voyez l'attitude menaçante de ce corps penché en avant, le bras levé, brandissant une lance ou une sagaie, la bouche grande ouverte lançant le cri de guerre, les yeux en feu; tout vous parle du „ndoki“, le mauvais esprit qui jette la dysenterie, provoque l'hématurie, sème la maladie et la mort! Il a fallu à l'artisan styliser l'esprit de la vengeance, il donna à sa statue une expression de puissance tyrannique et de force cruelle! Les autres figurines au contraire ce sont les souvenirs des ancêtres, les silhouettes de ceux qui sont partis vers les sphères célestes. Elles sont soigneusement sculptées, l'expression générale est douce, rappelant dans l'attitude et les détails décoratifs, la dignité, la richesse, la beauté et les hauts faits du défunt. Elles flattent et impressionnent au premier coup d'œil les moins prévenus, tandis que les premières font naître sur leurs lèvres un sourire moqueur et cependant les unes comme les autres apparaissent à celui qui en comprend la psychologie comme de véritables sculptures artistiques.

Dans notre étude sur les Masques, nous avons montré la place qu'occupe cet objet dans la vie indigène et le rôle qu'il joue dans la civilisation et la culture du primitif du Congo Belge<sup>1)</sup>.

L'ornementation du masque que porte le nouveau circoncis, quand il participe aux danses et cérémonies d'initiation à l'intérieur de l'enclos ou au milieu de la forêt, représente souvent des scènes les plus réalistes de la vie intime, si cyniquement rendues et réalisées, qu'elles nous paraissent au moins indécentes, si pas obscènes au point de révolter ou blesser notre pudeur! Cependant loin de s'en offusquer l'indigène a mis un soins jaloux et tout son talent dans la stylisation minutieuse des secrets de la vie intime! Dans cette figuration brutale des chiens accouplés surplombant le masque d'initiation, cette présentation nue d'un accouchement non terminé ou cette figurine au sexe trop minutieusement détaillé, qui forment les frontons de ces autres masques d'initiation (fig. 3 pl. 27), l'indigène ne voit que la stylisation, la pratique, les fruits, ou les suites des choses nouvelles auxquelles il vient d'être ou sera initié et auxquelles il participera

<sup>1)</sup> Dr. J. Maes-Aniota-Kifwebe, Les masques du Congo Belge. Anvers édit. „De Sikkel“.

librement quand à la fin de l'épreuve, il sera rentré dans la grande vie de la communauté! Le nouveau circoncis peut se remémorer à la vue de cette ornementation impudibonde la leçon du matin ou celle de la veille, car l'ornementation de ces masques est jusque dans les moindres et plus réalistes détails, nettement descriptive, instructive et vivante.

Quand les circonstances spéciales, l'amènent au dehors de l'enclos réservé aux nouveaux initiés, il se cache la figure sous un tout autre masque. Là où il se sent exposé aux regards indiscrets des enfants et des femmes, en conséquence de ceux qui doivent ignorer ce qui se passe à l'école du Nkanda; il lui faut un objet dont l'expression terrifiante, cruelle, monstrueuse, bizarre, fantasque et grotesque répandra autour de lui, la crainte et la terreur! Le motif d'ornementation sera choisi et sculpté de façon à symboliser une figure allégorique qui effrayera et chassera les profanes, les curieux et surtout les curieuses.

Il porte un masque qui saisit d'une crainte magique l'imagination moins résistante des enfants et des femmes, car ils ne peuvent frayer les nouveaux circoncis pendant toute la période de l'initiation (fig. 4 pl. 4). L'ornementation des premiers masques forme en quelque sorte l'hiéroglyphe, la base de l'enseignement qui se donne à l'école du Nkanda; les seconds au contraire sont sculptés de façon à rappeler les non initiés au respect de la coutume sacrée à laquelle ils s'initient et les figures ornementales sont choisies parmi les sujets qui inspirent à la communauté le plus du terreur. A la lumière de ces faits, le travail du Nègre prend un tout autre aspect. Dans l'ornementation qui nous paraissait dénuée de tout intérêt artistique, s'incarne à présent une idée, elle devient l'expression d'une pensée dont la connaissance nous permet d'entrevoir la beauté et la signification profonde de ce qui nous apparut au premier abord sans intérêt et sans raison d'être.

Quand Woto, le grand chef et fondateur de l'aristocratie des Bakuba, chassa Lukengo pour avoir dépecé un buffle, besogne indigne d'un descendant des chefs Bakuba, les sujets et partisans de ce dernier traversèrent le Kasai et s'en allèrent conquérir le territoire de l'entre Kasai-Sankuru<sup>1</sup>). Au cours de leur migration ils eurent à lutter contre les Bakete, peuple d'agriculteurs pacifiques, qu'ils subjuguèrent rapidement et contre les Batua, ces petits démons invisibles et invincibles de la forêt équatoriale, ceux dont les Bantu disent que ce ne sont point des hommes mais les plus grands et de loin les plus dangereux des singes sauvages de la forêt tropicale. Cet être mystérieux, marchant, parlant, agissant comme eux et cependant si différent d'eux; cet ennemi intangible, insaisissable, de temps en temps furtivement entrevu au moment où il frappait dur, blessait mortellement et jetait la panique autour de lui, devait fatalement inspirer à ces conquérants à la fois la crainte et l'horreur.

La forme spéciale du crâne du Batua, sa coiffure caractéristique, l'expression générale de la figure si différente de celle des Bantu, tout cela l'impressionna

---

<sup>1</sup>) La légende qui s'y rapporte et que nous avons insérée dans „Aniota Kifwebe“ p. 27, a été puisée dans les documents ethnographiques transmis par M. Verhulst administrateur principal de la région des Bakuba 1919—1921.



vivement. L'ensemble forma dans son imagination un symbole d'épouvante, qui fit trembler les plus audacieux. Quand le Bakuba emprunta à la culture des populations conquises, la coutume de l'initiation et qu'il introduisit dans sa vie l'emploi du masque réservé aux néophytes de l'inkimba ou du nkanda lors de leurs sorties de l'enclos, l'initiateur Bakuba sculpta ce masque à l'instar de la tête du pygmée, tout en accentuant à l'extrême, afin d'inspirer plus de terreur aux non initiés; les caractères spéciaux et distinctifs de cet être mystérieux le Batua! Il en résulta le fameux masque dit „Bombo“ (fig. 5 pl. 28) aux yeux douteux perdus sous le front bombé à l'excès; stylisation renforcée et exagérée des caractères somatiques de la tête du pygmée et en particulier de ce qui le distingue le plus des Bantu, son crâne brachycéphale écrasant les yeux dans la profondeur des orbites et renforçant la face! L'initiateur n'aurait point pu faire un choix plus approprié au but à atteindre, c. a. d. éloigner des nouveaux initiés, les indiscrets et les profanes! Le soir, bien longtemps après l'installation dans le pays; les vieux guerriers racontaient encore les péripéties de la grande épopée. Femmes et enfants écoutaient silencieux et anxieux le récit de ces luttes épiques, l'apparition subite et imprévue de cet être mystérieux, l'effet foudroyant de ces petites flèches enduites d'une substance magique et la figure diabolique du pygmée, dont ils exagéraient les caractères particuliers au point que fatalement ceux-ci inspiraient une profonde horreur, que l'apparition d'un masque „Bombo“ reveillait subitement!

A la lumière de ces faits le masque „Bombo“ prend une toute autre signification. Ce n'est plus le travail grotesque, sans directive, sans inspiration, sans idée, sans âme; c'est une sculpture aux caractères artistiques concrets où l'artiste Nègre a réalisé une pensée, concrétisé toute une phase de sa vie et de sa civilisation. Le masque „Bombo“ retrace toute une page de son passé; rappelle il les luttes meurtrières des ancêtres, leur installation dans le pays, l'adaptation de certaines coutumes nouvelles empruntées aux populations subjuguées, l'infiltration d'une civilisation nouvelle dans leur vie et leur culture. La connaissance de la psychologie de ce masque nous donne la justification et la signification des caractères distinctifs si profondément impressionnants, expressifs et artistiques.

Plus loin chez les Baluba de l'extrême Sud de notre Colonie, nous trouvons des masques destinés aux danses des génies. La coutume veut que les deux danseurs qui incarnent le génie homme et le génie femme, portent un masque spécial, exclusivement réservé à ces danses. Le masque du génie femme doit être plus grand, plus beau, plus attrayant que celui du génie homme! L'un et l'autre sont appelés à provoquer chez les initiés non la peur, ni l'horreur, mais la sympathie, l'admiration, le désir et la volupté! Ne connaissons-nous pas trop peu la pensée intime du couple nègre, qui exécute les danses en honneur de ces génies, pour saisir toute la signification que le sculpteur indigène a voulu incarner et styliser dans chaque détail d'ornementation des masques utilisés en cette circonstance? Si nous pouvions entrer plus profondément dans la vie de l'indigène, comprendre son inspiration, saisir sa pensée, peut-être que nous



Fig. 1. Fétiche appelé „Mawenze“  
Tribu des Mayombe



Fig. 4. Masque appelé „Nyete“ c. a. d. buffle  
Tribu des Bakete. Don de Mr. Preys



Fig. 2. Figurine commémorative







Fig. 3. Masques d'initiation des Bayaka, Coll. Mus. Congo-Tervueren.







Fig. 10. Masque des Bapende, Coll. Mus. Congo-Tervueren.



Fig. 5. Masque „Bombo“ des Bakuba, Coll. Mus. Congo-Tervueren.







Fig. 6. Masque des Babuba, Coll. Mus. Congo-Tervueren.







Fig. 7. Masque des Bayaka, don du Rév. P. van Wing.  
Coll. Mus. Congo-Tervueren.



Fig. 8. Masque des Bayaka, don du Rév. P. van Wing.  
Coll. Mus. Congo-Tervueren.





pourrions pénétrer le secret de la beauté expressive, de la naïveté charmante, de l'ensemble impressionnant et de l'harmonie artistique qui s'observent dans tous les masques sculptés pour relever la danse aux génies! Comment saisir le pourquoi de chacun des détails de sculpture et d'ornementation, ou la beauté toute remarquable et infiniment artistique de l'expression de ce masque récolté par le commandant Michaux, à l'époque de notre première pénétration au Congo Belge, sans avoir feuilleté quelques pages de la vie intime du primitif qui le sculpta et de l'être rustique qui s'en est servi? L'artiste a-t-il voulu réaliser une idée, styliser peut-être toute une coutume de sa vie? Quelle fût la pensée qui le guida, quand il tailla dans le bloc de bois d'ébène, cette coiffure relevée, ces énormes appendices qui contournent les oreilles, cet oiseau aux ailes larges ouvertes qui surplombe toute la masse? Si nous pouvions savoir, si nous pouvions comprendre tout cela, combien ce masque si beau, si merveilleusement exécuté ne gagnerait-il pas en valeur artistique (fig. 6 pl. 29). Or l'étude des coutumes indigènes nous révèle qu'il fût une époque où la coiffure des favorites des grands chefs fut l'apanage principal de leur situation sociale et de leur dignité. A cette époque la jeune préférée avait le front largement rasé, les cheveux rejetés en arrière puis redressés en une espèce d'auréole qui contournait la tête dans l'axe des oreilles, tandis qu'à gauche et à droite retombait jusque sur les épaules une large tresse, ornée de perles et de cauris. Tous ces caractères nous les retrouvons stylisés dans ce masque et chacun des détails d'ornementation semble nous rappeler une coutume passée<sup>1</sup>).

Ne pourrions-nous pas en dire autant de ces deux masques envoyés par le rév. père Van Wing, de la région des Bayaka, village Gingungi sur la Lukula! L'un haut de 70 centimètres s'appelle „Kaseba“ (fig. 7 pl. 30) et représente l'élément femelle, le second qui n'a pas moins de 87 centimètres de haut et 36 centimètres de large s'appelle „Kukungu“ (fig. 8 pl. 30) et représente l'élément mâle, dans l'association d'initiation privée du „Nkanda“. L'intérêt et la beauté esthétique de ces pièces remarquables ne sont-ils pas décuplés par les documents qui s'y rapportent? Ces masques appartiennent aux pontifes de l'initiation et de la circoncision et non aux élèves ni aux jeunes initiés. Jamais ils ne sortent de l'enclos réservé aux nouveaux initiés et seuls ceux qui ont subi l'épreuve en connaissent l'existence. Aussi le sculpteur n'a-t-il point cherché à donner à son travail une expression menaçante, cruelle et terrifiante destinée à effrayer les non-initiés; pas plus qu'il n'y a rattaché le moindre détail évoquant les choses secrètes et nouvelles auxquelles le nouveau circoncis sera initié, mais il s'est efforcé d'y incarner une expression de grandeur, de force, de puissance et de science mystérieuse! Ceux qui étaient appelés à s'en servir devaient s'imposer au respect et la vénération de tous les jeunes circoncis et apparaître devant eux comme des êtres demi-divinisés, au courant des choses mystérieuses de la vie et peut-être en rapport avec les esprits des ancêtres! A la première apparition de ces masques si merveilleusement sculptés, le néophyte du „Nkanda“ devait être frappé d'une admiration mystique, qui l'enchainait

---

<sup>1</sup>) voir Aniota-Kifwebe p. 39—40 et figure 43.



corps et âme à l'esprit de celui qui avait conçu, sculpté et portrait ce masque aux formes fantastiques, incarnant la puissance mystique du grand prêtre de l'Inkimba.

Et ce masque du Bas Congo à l'expression pensive (fig. 9 pl. 31), dont l'exécution rudimentaire contient cependant tant de pensées, combien n'apparaît-il pas plus beau, plus artistique, quand on sait qu'il fût réservé aux mânes des ancêtres et conservé religieusement au fond de l'alcôve où le père avait vécu les moments les plus intimes de sa vie! Le visage est blanc, les yeux à peine entr'ouverts, la bouche silencieuse, car l'esprit a quitté la matière pour vivre dans les limbes des aïeux, seul son souvenir est resté et sera vénéré au foyer, dans ce masque sculpté avec piété filiale et jalousement caché au fond la hutte!

Ces masques des Bapindi et des Bena Lulua dont la figure semble rire, pleurer, prier et gémir tout à la fois; que ne deviendraient-ils pas pour nous si nous pouvions vivre, ne fût-ce que pendant une heure; cette partie de la vie du nègre où ils jouent leur rôle dans toute la plénitude de civilisation personnelle du Congolais (fig. 10 pl. 28).

L'art nègre ne doit point être étudié à la lumière de nos institutions et de notre civilisation, il faut avant tout bien situer l'objet dans l'espace, le temps et la vie de l'indigène, dévoiler sa signification personnelle, percer le velum qui cache le pourquoi de l'âme indigène à notre vue et ce travail ne peut à notre humble avis avoir qu'une influence heureuse principalement même pour ceux qui ne s'intéressent qu'au caractère esthétique pur de l'objet.

Dans le petit guide de la première Foire Commerciale d'Anvers<sup>1)</sup> Mr. Hentze l'initiateur de la section de l'exposition de l'Art Nègre annexée à cette Foire nous dit. „Les promoteurs de cette exposition se sont donné la tâche de faire ressortir l'importance capitale de l'art du Congo, et de l'art nègre en général, comme une partie de l'histoire de l'art de tous les peuples. En effet l'art nègre ne veut pas dire: l'art, tel que le nègre l'entend, mais bien art tout court, avec un titre d'égalité absolu et en dehors de toute considération racique. La nécessité s'impose, d'écarter définitivement le sens particulier d'infériorité, que l'on a trop longtemps prêté à ce mot et il a semblé utile de séparer ici résolument l'art de l'ethnologie, pour ne montrer que les pièces d'un intérêt absolument esthétique. Il n'y a pas différents degrés de beauté et l'expression la plus simple comme la plus complexe, nous remémore un seul et même état. Comme le tableau n'est pas supérieur au dessin, parce que sa technique est plus compliquée, de même la beauté de l'art civilisé n'est supérieure à celle de l'art du sauvage, uniquement parce que ses points de départ nous sont plus connus, plus familiers et nous inspirent pourtant un mouvement de sympathie qui ne saurait résister un examen de conscience esthétique.

„S'initier à un domaine d'art étranger à notre psychologie, c'est sans doute demander un effort à celui qui se trouve subitement en face d'une vision artistique, de laquelle le séparent des abîmes, creusés par toutes nos traditions, et hélas, aussi nos routines. Il faut savoir se défaire un instant de tous nos pré-

<sup>1)</sup> Catalogue officiel de la II<sup>ème</sup> Foire Coloniale d'Anvers, impr. Stals.



Fig. 9. Masque du Bas Congo, Coll. Mus. Congo-Tervueren.







Fig. 11. Objets sculptés des Bakuba, Coll. Mus. Congo-Tervueren.





jugés et il faut surtout se garder de ne vouloir voir dans l'art nègre qu'un phénomène d'art primitif.

„La primitivité est loin d'être un défaut, mais elle n'est point le caractère essentiel de l'art nègre, où elle se mêle à des signes manifestes d'une tradition très pure. Pour les titres de noblesse que peut accorder l'ancienneté, l'art nègre n'a pas à nous céder le pas. Il faut également signaler l'erreur fondamentale de théories encore toujours répétées, qui voudraient trouver la source de l'art nègre dans l'apport de l'élément étranger et principalement arabe. Il est aujourd'hui hors de doute, que l'indigène n'a pas trouvé son inspiration ailleurs, que sa vision plastique est supérieure à celle de l'élément arabe qui le touche, et qu'elle est d'ailleurs essentiellement propre à sa race.“

Nous admettons volontiers que séparer l'art de l'ethnologie, l'objet de sa signification sociale, la pensée qui y vit de l'âme qui l'y incarna, tout cela peut se justifier dans une exposition appelée à montrer par l'accumulation d'un grand nombre d'objets aux caractères artistiques indéniables, la beauté remarquable de certaines productions de l'artisan nègre; mais dans l'étude systématique et profonde de ces souvenirs de l'art indigène on ne pourrait produire un travail sérieux et fécond si l'on fait abstraction de l'idée incarnée dans l'objet ou de la pensée de celui qui le produisit!

La Belgique dit-il en terminant, a pour mission de sauver les restes de cet art qui tend à disparaître. Le Musée du Congo Belge se consacre depuis des années à cette grande et belle tâche, mais il le fait en conservant à côté de l'objet, l'idée, la pensée, la vision, la coutume que l'artiste a cherché à y réaliser et perpétuer.

Tous les jours nous découvrons encore de nouvelles pièces, plus belles et parfois plus anciennes que toutes celles que nous possédons déjà! Voyez cette merveilleuse collection d'objets Bakuba récemment acquise par le Musée grâce à la généreuse souscription de quelques amis dévoués de notre Musée Colonial (fig. 11 pl. 32). Nous y trouvons à côté de la fameuse statuette dite du roi Mikope Mbula (fig. 12 pl. 33), ces merveilleux tambours de danse utilisés par l'orchestre des Bashilele.<sup>1)</sup> La décoration artistique en est on ne peut plus harmonieuse, régulière, belle et artistique. Les motifs sont empruntés tantôt au règne animal, tantôt au travail de la brodeuse ou du tisserand (fig. 13 pl. 34), stylisant ici une figure de chef, caractérisée par sa coiffure et soutenue par les cornes de l'antilope sacrée; recouvrant là les parois de cauris sculptés (monnaie indigène très en vogue) ingénieusement modelés et imités! Dans tout cet ensemble harmonieux et varié, pas un détail qui n'ait une signification, qui ne soit une idée. L'abondance des cauris évoque la richesse, la présence des cornes la dignité, la figure parle de l'ancêtre, les animaux des êtres sacrés „tabous“ peut-être, les lignes entrelacées, tordues ou entrecroisées de l'époque où la femme indigène brodait avec autant de patience que d'art, les étoffes des grandes fêtes ancestrales.

Voyez cette pipe ornée de dessins gravés, de figurines animales sculptées

<sup>1)</sup> Les Bashilele sont restés jusqu'à présent entièrement en dehors de notre influence. Ils occupent la région qui s'étend au sud de Basongo entre le Loango et le Kasai.



en bas relief. Remarquez ce fourneau ajouré et cet autre taillé en forme d'une tête humaine d'une exécution parfaite! L'âme du nègre, sa pensée, son désir, tout apparaît dans l'étude de la psychologie de ces objets si remarquablement ouvragés et décorés!

Et que dire de la collection gracieusement offerte au Musée par Mr. Preys, administrateur territorial principal, récemment rentré du Congo. L'analyse systématique des dessins et motifs d'ornementation de chacune de ces boîtes à fard demanderait des pages entières. Elles ne sont pas seulement belles dans leur ensemble, gracieuses dans l'exécution des détails, harmonieuses par la combinaison de toute cette variété de lignes et de motifs; ces gravures sont encore l'expression d'une idée dont on ne comprendra toute la portée, que pour autant que l'on en aura saisi la pensée et la poésie! Cette figure humaine encadrée par des sourcils prolongés à l'excès et terminés par la stylisation de la main, l'indigène l'appelle „Nfula“ c. à d. le soleil, symbolisation merveilleuse de la lumière qui répand au loin les bienfaits de la chaleur et sème la vie! Cette main coupée, posée sur le couvercle de la boîte à épingles, petits couteaux et pointes de flèches; s'appuie sur un dessin qui s'appelle dans le langage imagé du nègre „Makundji Mataye“ c. à d. pierres du foyer. Que le travail soit beau, l'exécution artistique; personne ne songe à le contester et l'objet mérite toute notre attention et notre admiration rien qu'à cause de son caractère esthétique! Mais peut-on raisonnablement prétendre que nous n'avons rien à gagner à la recherche de l'idée, de l'impression, de la signification de tous ces motifs si artistiquement exécutés?

Le motif de la main coupée se retrouve très fréquemment dans l'ornementation sculptée des objets en usage chez les Bakuba. Nous possédons dans la collection d'objets sculptés du Musée du Congo Belge, des boîtes à fard, des coupes, des gobelets, des tambours et tant d'autres objets ornés de cette main mystérieuse (fig. 14 pl. 35). Une pièce remarquablement belle est formée par une main mi-ouverte, prolongée par un poignet auquel s'appuyent deux doubles branches tordues, terminées par une large plaque triangulaire, ornée de dessins linéaires en relief. Au dessus du bracelet, l'insigne de la richesse qui semble rivé au poignet; se remarque l'insecte sacré de la tribu, remarquablement reproduit et sur la base du triangle supérieur l'artiste sculpta la figure caractéristique de l'ancêtre, au tatouage peigné sur les deux joues.

Pourquoi l'indigène apporta-t-il tant de soins à la sculpture de cette main? Pourquoi cette main coupée revient-elle si régulièrement dans l'ornementation artistique d'objets les plus variés? Est-ce parce que, cet objet était réservé aux „Yolo“ et formait l'apanage de leur dignité, insigne de leur grade, l'emblème de leur noblesse, l'armoirie de haute aristocratie indigène? Jadis nous l'ignorions mais à présent nous savons, grâce aux recherches ethnologiques de nos dévoués collaborateurs d'Afrique, qu'à une époque bien éloignée, nul „Longomo“ ne pouvait être admis dans la caste des „Yolo“ ou grands maîtres de guerre, sans avoir tué un ennemi! Pour en faire la preuve, il était tenu d'apporter à la cérémonie de son installation la main gauche de l'homme qu'il avait tué et de la



Fig. 12. Statuette dite du roi Mikobe Mbula, Coll. Mus. Congo-Tervueren.  
 „don des amis du Musée“      Tribu des Bakuba.







Fig. 13. Tambours de la tribu des Bashilele, don de Mr Preys, Coll. Mus. Congo-Tervueren.







Fig. 14. Objets sculptés des Bakuba, ornés de la main caupée  
Coll. Mus. Congo-Tervueren.





présenter aux notables de la société. Ceux-ci la brûlaient au cours des cérémonies d'initiation et d'investiture du nouveau „Yolo“. Cette main coupée, placée sur les pierres du foyer, n'est-ce pas le symbole de cette cérémonie, et ne signifie-t-elle pas que celui qui posséda cette boîte, ce tambour, cette main si soigneusement sculptée, fût jadis grand „Yolo“ de la tribu; ou celui qui la sculpta a-t-il voulu commémorer, ou styliser cette coutume ancestrale et perpétuer dans l'exécution artistique de ces singuliers motifs d'ornementation l'importance de cette institution sociale?

Non, quoique l'on dise, l'étude systématique de l'art nègre ne peut à notre avis être séparée de l'idée qui guida l'artiste, ni de la pensée qu'il chercha à incarner dans son travail. Vouloir séparer l'objet de sa signification sociale, son rôle ethnique, pour n'y voir, n'y admirer et n'y chercher que le côté esthétique; c'est enlever à ces souvenirs de l'art nègre leur sens, leur signification et leur raison d'être! Ne cherchons point à effacer l'idée que l'indigène a incrustée dans l'ensemble comme dans chacun des détails de structure ou d'ornementation pour n'y voir que la beauté d'exécution de l'objet sans signification, raison d'être, ou vie. Efforçons nous au contraire de comprendre la psychologie de l'art nègre et nous finirons par en pénétrer toute la beauté et toute la vie! Ne l'oublions point, l'art nègre ne peut avoir toute sa signification pour celui qui ignore la pensée et l'âme de son auteur! Il n'existe d'ailleurs que parce qu'il parle et qu'il vit, parce qu'il dit parfois un peu trop rudement peut-être, ce que le nègre veut dire ou symboliser et tel qu'il le comprend et le conçoit. Sa grande beauté réside essentiellement dans son caractère personnel et sa gloire de ne pas avoir divorcé avec son âme, ni perdu sa pensée et sa signification malgré le temps et l'espace!





*MITTEILUNGEN  
COMMUNICATIONS  
COMUNICACIONES  
COMUNICAZIONI*

\*

*BESPRECHUNGEN  
COMPTES RENDUS  
REVIEWS  
CRÍTICAS  
CRITICHE*

\*

*NEUERSCHEINUNGEN  
PUBLICATIONS NOUVELLES  
NEW PUBLICATIONS  
NUEVAS PUBLICACIONES  
NUOVE PUBBLICAZIONI*





PAUL CLEMEN.

Am 30. Oktober 1926 feierte Paul Clemen, der bekannte Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bonn seinen 60. Geburtstag. Ministerium, Provinz, Regierungsbezirk, die Kunsthistoriker anderer Universitäten, Freunde und Schüler wetteiferten darin, ihn in seiner Bedeutung als Kunsthistoriker und als Menschen zu feiern. Clemen gehört zu den Kunsthistorikern, die früh die Bedeutung der prähistorischen Kunstforschung für die Kunstgeschichte erkannt haben. Er selbst hat die karolingische Kunst bis in die Völkerwanderungszeit zurück verfolgt. Seine Arbeit über „Merowingische und karolingische Plastik“ in den Bonner Jahrbüchern XCII, Bonn 1892, S. 1 ff. legt von diesen Studien Zeugnis ab. Die Arbeit beweist, daß Clemen deutlich sah, daß die mittelalterliche Kunst nicht verstanden werden kann ohne die Kenntnis der Kunst der Völkerwanderungszeit, daß die Wurzeln der mittelalterlichen Kunst nicht ausschließlich in der Antike, sondern zuerst in der Kunst der germanischen Völker ruhen. Wir wünschen Paul Clemen noch eine lange, weiterhin segensreiche Tätigkeit.

H. K.

#### NEUENTDECKTE EISZEITMALEREIEN IN TERUEL (OSTSPANIEN).

Mit 4 Abbildungen auf Tafel 36—38.

In der letzten Zeit hat sich die Zahl der Kunststätten der ostspanischen Felsmalerei, mit ihren einzigartigen graphischen Aufschlüssen über unsere ferneren Eiszeitvorfahren, um einen wichtigen Platz vermehrt. Im Februar des Jahres 1926 erhielt ich von meinen Freunden P. Lorenzo Sierra und P. Prudencio Garcia die Mitteilung, daß an einem Felsen bei Tormón, Provinz Teruel, Malereien existierten, die vielleicht wissenschaftliches Interesse darböten und einen Besuch meinerseits lohnen würden. Dieser Einladung dankbar Folge leistend begab ich mich in der letzten Märzwoche an Ort und Stelle, in Begleitung von Prof. H. Breuil-Paris, mit dem ich in freudiger Überraschung feststellen konnte, daß es sich zweifellos um diluviale Werke handelt, und zwar von zumeist sehr zufriedenstellender Erhaltung und hoher Kunstauffassung. Wir werden der Stätte eine eingehende Monographie widmen und uns daher im Folgenden auf eine erste Mitteilung beschränken.

Die neue Fundstelle liegt im Olivanas-Tale im Gemeindegebiet von Albarracín, inmitten einer ausgedehnten, an Harzertrag reichen Kieferwaldung. Etwa 50 m über dem Talboden erhebt sich rechter Hand eine gewaltige Felskuppe aus rötlichem festem Sandstein der Triaszeit, deren Fuß durch die Verwitterung ausgehöhlt ist und so eine schützend überdachte Felsnische bildet, die die Eiszeitmalereien birgt (Abb. 1 Taf. 36). Diese waren der einheimischen Bevölkerung keineswegs völlig entgangen; schon seit alters hatte man einige „Stiere“ wahrgenommen und danach den Platz „Los Toros“ benannt, eine den Waldarbeitern von jeher geläufige Bezeichnung. Bedeutung hatte allerdings den Darstellungen niemand beigelegt.

Die Malereien, von denen nur ein Teil auf uns gekommen ist, sind an der 9 m langen rötlichgrauen Rückwand der Nische angebracht, nach Südwest orientiert und befinden sich im Mittel 1,30—1,40 m (die tiefsten 70—80 cm, die höchsten 1,80 m) über dem Boden.

Unter den bildlichen Wiedergaben lenken vor allem drei ausdrucksvolle Wildstiere (*Bos primigenius*) die Aufmerksamkeit auf sich, die 75, 57 bzw. 36 cm lang sind. Sie sind in schwarzer Farbe gehalten, der letztgenannte ist rot umrandet. Eine weitere Gruppe von 5 Boviden ist halb polychrom, d. h. in schwarz und rot ausgeführt. Zwei hellrote Hirsche von 38 bzw. 36 cm Länge zeichnen sich durch besondere Feinheit aus. Ihr Geweih ist kurz, sodaß es sich sowohl um junge Tiere als auch, was unwahrscheinlicher ist, um ältere Exemplare mit sogenanntem Moosgeweih handeln kann, denen nach Abwurf der alten großen Stangen das neue Gehörn sprießt (Abb. 2 Taf. 36). Das Wildpferd ist durch eine gute Figur vertreten.

Menschliche Darstellungen sind nicht selten, aber der Mehrheit nach ziemlich verblaßt und verwischt. Um so besser ist am rechten Ende des Frieses ein 23 cm langer Bogenschütze von roter Farbe erhalten (Abb. 4 Taf. 38). Der in mäßigem Laufe erfaßte Jäger ist nackt und trägt auf dem Haupte



eine hohe doppelspitzige Mütze. Seine Wehr besteht in einem ziemlich großen, einfachen Bogen mit dünner Sehne, einem Pfeil mit Pfeilsicherung und einigen weiteren, nicht näher bestimmbarren Objekten. Das Innere des Leibes ist nicht einheitlich mit Farbe ausgefüllt, sondern unregelmäßig gestreift, eine auch anderwärts vorkommende Methode der Raumfüllung.

Der Jäger scheint sich gegen die 45 cm vor ihm befindliche Figur eines jungen Hirsches von gleicher Farbe zu bewegen (Abb. 3 Taf. 37), den wir, ebenso wie die vorhergehende Abbildung, nach der Pause von H. Breuil wiedergeben. Das 16 cm lange Tier ist liegend dargestellt, mit stark eingezogenen Beinen und tief herabhängendem Kopfe. Es dürfte sich also wohl um ein totes, erlegtes Exemplar handeln, obwohl der Körper keinen Pfeil eingezeichnet trägt, und wir halten es nicht für ausgeschlossen, daß diese Malerei mit dem vorherbeschriebenen Schützen in Zusammenhang steht. Das feine ihr innewohnende Kunstgefühl bedarf keiner besonderen Hervorhebung und reiht das Bild unter die besten Leistungen des Eiszeitmenschen ein.

Erwähnen möchten wir schließlich, daß außerdem noch je ein Wildstierbild in dem Felsüberhang „La Ceja de Piezarro-dilla“ und in jenem der „Cerrada del Tio José“ vorhanden sind, die sich in nächster Nähe des Forsthauses von Tormón, Gemeinde Tormón, befinden.

HUGO OBERMAIER (Madrid).

### FUND EINER ZWEITEN VENUS IN WILLENDORF.

Wenige Schritte vom Fundplatz der 1908 gefundenen „Venus von Willendorf“ entfernt fand ich gelegentlich der Ausgrabung eines Mammutunterkiefers eine zweite Venus. Aus dem Stoßzahn eines Mammut geschitzt, stellt die „Venus II von Willendorf“ im Gegensatz zur ersten eine überaus schlanke Frau vor. Ohne Kopf und Fußende, die alt abgebrochen sind, sich aber vielleicht noch finden werden, mißt sie 23 cm Länge, ist also die weitaus größte aller bisher bekannten Plastiken dieser Art. Da sie im gleichen Niveau wie die erste gefunden wurde, sind beide gleichaltrig. (Jüngstes Aurignacien.)

Die Venus II ist zweifellos auf dem Fundplatz hergestellt worden, da sich bei ihr noch weitere Elfenbeinreste fanden, die allem Anscheine nach demselben Tier angehören wie der Unterkiefer.

Alle Anzeichen sprechen dafür, daß die Figur am Rande eines Lagerplatzes lag. Die systematische Aufdeckung des Fundplatzes ist für das Frühjahr 1927 in Aussicht genommen. J. Bayer (Wien).

### NEUGEFUNDENE FELSZEICHNUNGEN DER LYBISCHEN WÜSTE.

So gut jetzt die Felsbilder des Atlas der Gegend von Aflou bis Taghit wissenschaftlich verarbeitet sind durch die Veröffentlichungen von Flamand und Frobenius-Obermaier, so schlecht ist unsere Kenntnis der prähistorischen Felszeichnungen, die in der Lybischen Wüste liegen. Die Tatsache, daß dort Felsbilder vorkommen, ist seit langem bekannt, schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts meldete Barth<sup>1)</sup> von seinen berühmten Reisen die Entdeckung von Felsbildern südlich von Tripolis, in der Gegend von Mursuk, im Tal von Telizzharen. Die Zeichnungen Barths sind schlecht und anscheinend ungenau. Er unterscheidet zwei Epochen der Felskunst, einer bestimmten Zeit weist er die Bilder nicht zu, er sagt nur, daß sie sehr alt sein müßten.

Ein anderer Reisender, Henri Duveyrier<sup>2)</sup>, beschreibt 1865 Bilder, etwas weiter östlich gelegen, in der Gegend von Tebu, er erkennt — ebenso wie Barth — daß die Bilder sehr alt sein müßten, denn sie zeigen Tiere, die heute nicht mehr in jenen Gegenden leben, es muß in diesen Ländern nach Duveyrier damals also Flüsse und Quellen gegeben haben, die heute verschwunden sind. Der Forscher unterscheidet wieder zwei Stufen, eine ältere und eine jüngere.

Nachtigal<sup>3)</sup> machte 1869 seine bekannten Reisen in fast das gleiche Gebiet. Wieder findet er Felsbilder in der Gegend von Bardai zwischen dem 17. und 18. Längengrad und etwa dem 20. Breitengrad in den Bergen der Tibesti.

<sup>1)</sup> Heinrich Barth, Reisen und Entdeckungen in Nord- und Zentral-Afrika in den Jahren 1849 bis 1855. Gotha 1857—58, Bd. I, S. 210ff.

<sup>2)</sup> Henri Duveyrier, Les Touaregs du Nord. Paris 1865, S. 221, 388, 458, Taf. 22.

<sup>3)</sup> Nachtigal, Sahara und Sudan. Leipzig 1879.

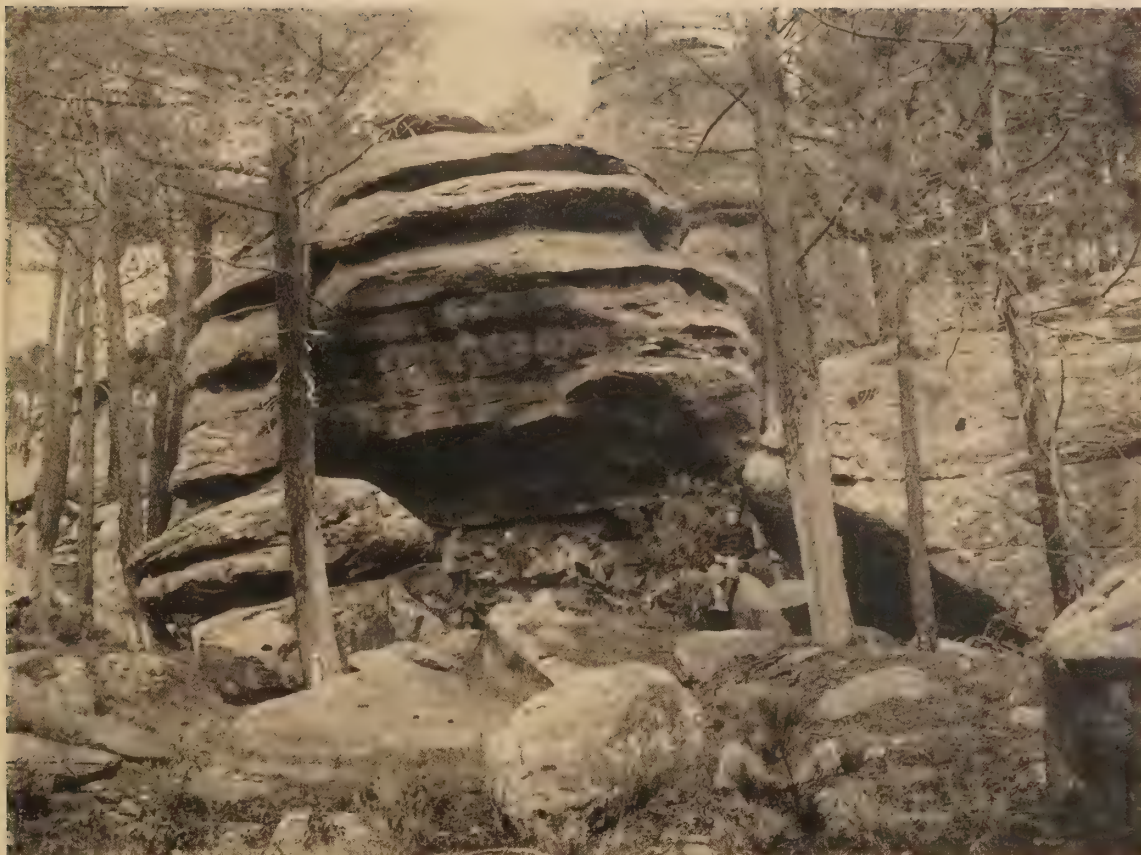


Abb. 1. Olivanas-Tal (Prov. Teruel, Spanien). Bemalte Felsnische „Los Toros“.  
Die eiszeitlichen Malereien befinden sich hinter der Personengruppe.



Abb. 2. Eiszeitliche Malerei aus der Felsnische „Los Toros“, Olivanas-Tal. Hirsch mit Moosgeweih.  
Nach unretouchierter Photographie. (Abb. 1—4 zu Mitteilung: Neuentdeckte Eiszeitmalereien.)







Abb. 3. Olivenas-Tal. Junger, anscheinend getöteter Hirsch,  
mit roter Farbe gemalt. Natürl. Größe.







Abb. 4. Olivanas-Tal. Bogenschütze mit roter Farbe gemalt.  
 $\frac{2}{3}$  nat. Größe.





## MITTEILUNGEN

Dies ganze Gebiet des Ostens ist anscheinend reich an Felsmalereien. Bis auf die wenigen Nachrichten kühner Entdeckungsreisender kennen wir sie nicht — die Tibesti-Berge sind noch fast unerforscht, die Gefahren der Sahara verbieten das Eindringen in die Berge, die, unzugänglich von allen Seiten, mitten in der Wüste liegen.

Diese Berichte waren bisher — abgesehen von noch kurzen Notizen bei Bary, Gerhard Rohlfs, Zeltner u. a. — die einzigen Mitteilungen, die wir über die Felsbilder dieser Gebiete hatten.

Jetzt berichtet D. Newbold über Neuentdeckungen von Felszeichnungen in der Lybischen Wüste, wiederum weiter östlich, im Band VII der Sudan Notes and Records. Newbold hatte eine Reise unternommen von Bara (Kordofan) nach Bir (Dongola) und dabei hat er an drei Stellen, in Zobat el Hammad, in Um Tasawin und in Abu Sofian Felsbilder gefunden.

Die beiden ersteren sind die wichtigeren Stationen. In ihnen finden sich Darstellungen von Elefanten, Giraffen, Rindern und Straußen. Auch menschliche Darstellungen kommen vor, besonders Jäger mit Pfeil und Bogen, aber auch steatopyge und phallische Gestalten kommen vor, anscheinend gibt es auch Menschen in Tiermasken.

Auf der dritten Station, der Gegend von Abu Sofian, kommen Menschen vor mit Lanzen und Schilden. Hier gibt es keine Darstellungen von Elefanten mehr, die Zahl der Bilder von Rindern hat abgenommen, hauptsächlich erscheinen Giraffen, Strauße und Ziegen. Der Verfasser sagt, daß die beiden ersten Stationen einer älteren Zeit angehören als die dritte. Er verlegt chronologisch die letzte Station in das letzte Jahrhundert vor Chr. Geb., die beiden ersten Stationen nennt er 1500—1000 Jahre alt. Allem Anschein nach handelt es sich aber bei der älteren Gruppe um eine Jägerkultur, bei der, wie ich glaube, in Parallele zu den algerischen Malereien und Gravierungen paläolithisches Alter anzunehmen sein dürfte.

Die Felsmalereien der Sahara sind ein wichtiges Gebiet kommender prähistorischer Forschung.  
HERBERT KÜHN.

### DER MAMMUTSTEIN VON KUMILSKO, KREIS JOHANNISBURG-OSTPREUSSEN.

Mit Abbildung auf Tafel 39.

Das Prussia-Museum zu Königsberg (Pr.) ist um einen sehr wertvollen Fundgegenstand bereichert worden, einen Kalkstein mit der Ritzzeichnung eines Rüsseltieres. Ein glücklicher Zufall spielte diesen Fund der Wissenschaft in die Hände. Es war im Mai des Jahres 1925. Der zwanzigjährige Gutsbesitzer-sonn Heinz Mendrzyk aus Kumilsko, Kreis Johannisburg ritt auf der Straße Klarheim-Kumilsko vom Felde nach Hause. Auf dem Wege waren vor nicht allzulanger Zeit durch Kiesausstreu Verbesserungen vorgenommen worden. In der Wegschüttung bemerkte Mendrzyk den Stein, der ihm durch seine seltene Form auffiel. Bereits vorbeigeritten, kehrte er jedoch um und nahm ihn mit. Er war ringsum mit Lehm bepackt. Zu Hause reinigte Mendrzyk den Stein, in dem er der Form nach ein Beil vermutete. Dabei trat die Zeichnung zutage. Lehrer Wielgoß-Kumilsko, der gesprächsweise von dem Funde Kenntnis erhielt, sandte zunächst dem Prussia-Museum eine Zeichnung und später den Stein selber zu.

Die Fundstelle des Steines scheint sicher eine sekundäre zu sein; dafür spielt der Umstand, daß der Gegenstand im Kiesausstreu des Weges gefunden wurde. Als primärer Fundort kommt in erster Linie eine Kiesgrube südlich unweit der Straße in Frage, aus der Kies für den Weg abgefahren worden ist. Die Kiesgrube liegt am Nordhange eines etwa 160 m hohen Berges, etwa 15 m unterhalb des Gipfels. Der Berg ist dem sogenannten Hühnerberge, einer noch höheren Erhebung, nördlich vorgelagert. Die Höhe der Kieswand betrug in der Zeit der Auffindung des Steines 2 m. Unterhalb des Randes zieht sich eine durchschnittlich 30 cm dicke Schicht von lehmigem Sand, darunter Schichten aus gröberem und feinerem Kies, unterbrochen von dünnen Sandschichten.

Der Fundgegenstand ist nach freundlicher Bestimmung des Königsberger Geologen Prof. Andrée ein glaziales Geschiebe, auf dem mehrfach Kratzer sichtbar sind; das Material ist Kalkstein. Die Länge beträgt 12,9 cm, die Breite 6 cm bzw. 9,2 cm. Auf der einen Breitseite sind mit einem spitzen Stichel mehrere höchst bemerkenswerte Zeichnungen eingeritzt. Zunächst fällt das Bild eines Rüsseltieres, das im Umriß wiedergegeben ist, ins Auge. Auf grob-klobigen Beinen, die alle vier perspektivistisch unrichtig nebeneinander gereiht erscheinen, ruht ein massiger Körper. Kopf und Rüssel weisen die-



selbe geometrisch-eckige Konturierung auf wie die Beine. Auge und kurzes Schwänzchen vervollständigen das Bild des Tieres.

Oberhalb des Hinterteils bemerkt man zwei weitere Ritzzeichnungen, ein fünfeckiges Umrißbild in doppelter Strichführung und ein kammartiges Zeichen. Das erstere erscheint deutlich als Bild eines Wandhauses mit Satteldach, wenn man den Stein so hält, daß der Kopf des Tieres oben zu stehen kommt.

Das Haus und das Kammzeichen sprechen durch ihre Formen für sich allein. Bezüglich der Deutung des Tieres dürfte man am wahrscheinlichsten auf ein Mammut schließen können, wenn auch von den für dieses Tier bezeichnenden gekrümmten Stoßzähnen keine sichere Spur auf dem Stein sichtbar wird. Doch kann ihre Andeutung unterlassen, oder wenn sie vorhanden gewesen, verwischt sein.

Der Stein wird eine ausführliche Behandlung vom Unterzeichneten erhalten im *Mannus* 18 Heft 4 und in *Prussia*, Zeitschrift der Altertumsgesellschaft Prussia, Heft 27.

W. GAERTE. Königsberg.

## NEUFUNDE NEOLITHISCHER SKULPTUREN IN DER UKRAINE.

Mit 4 Abbildungen.

In dem Bericht von 1926 der Akademie der Wissenschaften der Ukraine, archäologisches Komitee, коротке звітання за археологічні дослідження 1925 (*Compte-rendu de la section d'Archéologie*, An 1925, Kiew 1926, Académie des sciences d'Ukraine, Comité archéologique d'Ukraine) berichtet Nicolas Makarenko über Neufunde neolithischer Skulpturen an zwei Orten, Khalépié und Evmyinka in Tshernihivstchyna, S. 33—53 und S. 61—66.

An der ersten Stelle, in Khalépié grub Makarenko vom 29. Juli bis zum 15. September 1925. Es handelt sich um zwei Fundstellen, die eine „Geoloudovka“ genannt, die andere „Hrouchova“, nach dem Berg, auf dem sie liegt. Die Fundstellen befinden sich auf der Höhe des Berges. Einige Stücke lagen an der Oberfläche zutage, andere haben die Bauern herausgepflügt. Die Grabungen ergaben noch Funde in 0,30—0,50 m Tiefe, sie brachten Scherben aus rosafarbenem Ton, mit Ocker bemalt, in braunem Ton mit kleinen Kreuzzeichnungen und isolierten Strichen, auch graue und schwarze Ware mit verschiedener Ornamentierung. Diese Funde, ebenso wie Silexinstrumente, sind typisch neolithisch und eneolithisch. Die Skulpturen, von denen nur Bruchstücke vorliegen, sind charakteristisch ukrainisch (Abb. 1—3) und ähnlich denen, die seit langem bekannt sind (Hoernes-Menghin S. 304 ff.).

Die zweite Fundstelle ist die Station Evmyinka in Tshernihivstchyna. Der Fundplatz liegt auf einem hohen Plateau, auf dem linken Ufer der Desna bei dem Ort Evmyinka, die Stelle wird „Zvise“ genannt. Auf der Anhöhe findet sich eine Schicht Sand, durchsetzt mit Asche. Die Grabung an dieser Stelle ergab Funde hauptsächlich in einer Tiefe von 0,30—1,50 m. Unter den Funden von Keramik und Werkzeugen fand sich eine fast ganz erhaltene weibliche Figur wieder von ukrainischem Typus, mit Löchern als Augen und Löchern am Arm und Hüften. Die Figur ist neolithisch (Abb. 4). Die Keramik gehört zwei Epochen an, die Mehrzahl der Scherben ist typisch neolithisch und eneolithisch, ein kleiner Teil gehört der Tripolje-Kultur an. Der Bericht ist in russischer Sprache geschrieben, ein kurzes Résumé in französischer Sprache ist angeschlossen.



Abb. 1—3, Hrouchova bei Khalépié (Ukraine). Bruchstücke neolith. Skulpturen.  $\frac{2}{3}$  nat. Gr.

Abb. 4. Evmyinka (Ukraine) neolith. Skulptur.  $\frac{2}{3}$  nat. Gr.

HERBERT KÜHN.



Abb. 1. Kalkstein mit Mammutzeichnung, neolithisch. Kumilsko, Ostpreußen.  
(Zu Mitteilung S. 289)

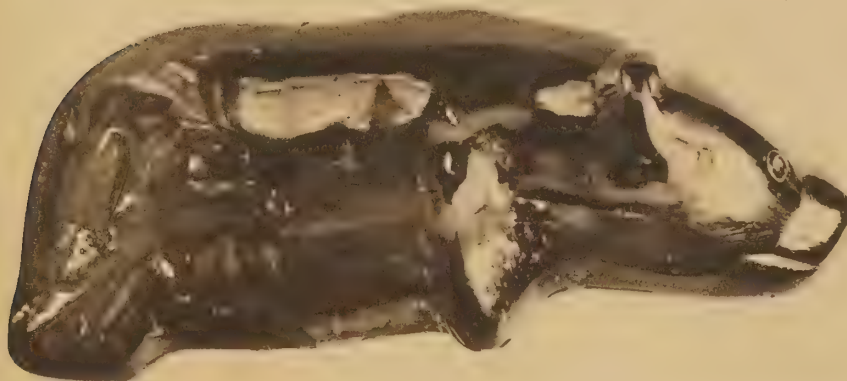


Abb. 2.



Abb. 2 u. 3. Neolithischer Bernsteinbär aus Stolp, Pommern.  
(Zu Mitteilung S. 292)





## MITTEILUNGEN

### EINE NEOLITHISCHE WIDDERSKULPTUR AUS JORDANSMÜHL.

Im Oktober 1925 wurde durch das Breslauer Museum (Vorgeschichtliche Sammlung des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer) die Tonfigur eines Widders von fast 30 cm Höhe gefunden. Die Skulptur, erstmalig veröffentlicht von Hans Seger, dem bekannten Breslauer Professor für Vorgeschichte in „Altschlesien“, Breslau 1926, S. 204—209, hat verhältnismäßig stark naturhafte Formgebung. Die Begleitfunde, Trichterrandbecher und Henkelnapf, verweisen das Stück in den nordischen Kulturkreis, der sonst allerdings die figurale Skulptur nicht kennt. So muß das Stück als ein Beweis aufgefaßt werden, daß die von Norden kommende, einwandernde Bevölkerung kulturelle Einflüsse der südlichen Bandkeramiker aufgenommen hat. Hans Seger wird in Kürze im IPEK eingehend über die Skulptur berichten.

H. K.

### PRIMI SAGGI DI ARTE PLASTICA NELL' ITALIA PREISTORICA.

Di UGO ANTONIELLI (cfr. IPEK, I<sup>o</sup>. 1925, pag. 60 e segg.).

Correzione e Aggiunte.

A pag. 64. (Ipek cit.).

Le righe 31—32 vanno trasportate alla fine della pagina, dopo le parole „campanulato e a losanga, trovato“; così da leggere:

6. Idoletto femminile di argilla dipinta, del tipo „miceneo“, trovato nella stazione terramaricola di Taranto. Tav. 20, fig. 13. ecc.

A pag. 65.

Aggiungi dopo riga 13:

13. Abbozzo di figura umana in terracotta, trovato nella stazione di Toscanella Imolese. (Pettazzoni, Monum. Antichi, XXIV, 1916, col. 265, e fig. 14 a col. 245).

A pag. 66.

Aggiungi dopo riga 11:

34—38. Cinque figurine fittili di quadrupedi (tre senza testa nè arti; una di cinghiale; un muso di cane?), trovate nella stazione di Villa Cassarini-Bologna. (Pettazzoni, Monum. cit., col. 289—294, fig. 41, no. 1. 4. 5. 2.)

A pag. 66.

Aggiungi dopo riga 23:

ζ) Sette anse di ciotole fittili terminanti in pròtomi animalesche (quadrupedi, volatili), trovate a Toscanella Imolese. (Pettazzoni, o. c., col. 244—246, fig. 14.)

η) Tre anse di vasi fittili terminanti in pròtomi animalesche, trovate a Villa Cassarini-Bologna. (Pettazzoni, o. c. col. 289—294; fig. 41, ni. 7. 6. 8.)

\* \* \*

L'improvvisa, e inaspettata anche, apparizione della statuetta steatopigica di Savignano sul Panaro (cf. IPEK 1926 p. 46—51) naturalmente mi induce ad apportare modifiche a quanto già scrissi in principio dell' articolo. Questa statuetta, anzi tutto, viene in certo modo a illuminare meglio le sculture già note della Barma Grande (Grotte Grimaldi), se non altro per la loro appartenenza italiana; inoltre mi spinge a ritenere steatopigico, senza più esitazioni, anche l'idoletto neolitico di Vho Cremonese (cf. Bullett. Paletnol. ital., XLV, 1925, p. 45).

Sulla autenticità dei 6 pezzi di scultura ritrovati in passato nelle celebri Grotte Grimaldi non si avevano ormai più dubbi; ma restava sempre in questione la loro più probabile o verosimile determinazione cronologica. A questo proposito, in un suo recente lavoro (in L'Anthropol., 1925, p. 241, not. 1) R. Verneau dichiara: „il est donc fort vraisemblable que les statuettes gisaient dans des couches sensiblement supérieures à l'Aurignacien“.

Siffatta anterovolissima testimonianza; la presenza del neolitico idoletto di Vho Cremonese (indice di analoga mentalità); la natura e l'aspetto della lavorazione della statuetta in serpentina di Savignano, per cui mancava e manca tuttora il dato „stratigrafico“ (unico elemento inoppugnabile per una più probabile determinazione cronologica): tutto ciò in aggiunta a un altro dato di fatto indiscutibile,



quale la mancanza di veri strati aurignaciens, non che solutréens e magdaléniens, dall'orizzonte paleontologico del Paleolitico italiano, mi indusse ad attribuire ai tempi „neolitici“ la statuetta savignanese.

Nonostante le prime opposizioni che ho lette, e tutte le altre che mi si vorranno fare, mantengo irremovibile l'attribuzione già fatta: irremovibile fino a positiva prova contraria.

Lo scavo archeologico prontamente eseguito dalla Soprintendenza dell'Emilia sul luogo del ritrovamento ha potuto soltanto appurare che la statuetta giaceva sporadica, isolata, dentro una gettata di ciottoli fluviali, prova di un antico „letto“ del Panàro. Così che l'arcano rimane!

Ma l'esame accurato delle condizioni archeologiche, dei risultati di scavo, dei territori Modenese e Bolognese, legati al sito del nostro reperto, e nei quali non si ritrovò mai una sola reliquia dell'età paleolitica, mentre copiose sono le documentazioni della vita umana per l'età neolitica e per le seguenti; questo esame accurato mi offre dati di scientifico valore per confortare l'attribuzione già fatta. Nessuno vorrà contestare la validità dell'argomento addotto e la ragionevolezza del procedimento metodico.

Per ciò, si confrontino le altre mie pubblicazioni: in Rivista di Antropologia, XXVII, 1926; e in Notizie d. Scavi 1926, fasc. 4—5—6.

A conclusione: anche nell'Italia preistorica, così come per tutto il bacino mediterraneo, il tipo ideale della donna grassa, nuda, e talvolta con carattere steatopigico, ha eccitato la fantasia degli artisti primitivi; così che ne abbiamo, anche per l'Italia, figurazioni antichissime che seguono con fedeltà relativa lo schema statuuario o plastico stabilitosi, con un certo convenzionalismo di stile, fin dai tempi paleolitici, aurignaziani. Affermazione, questa, subordinata alle idee generalmente in voga sull'arte detta „paleolitica“: idee che un bel giorno potremo anche discutere seriamente!

Ora dunque, le statuette in talco cristallino o steatite delle Grotte Grimaldi, e quella in serpentina di Savignano sul Panàro, aprono realmente la serie delle produzioni plastiche dell'Italia preistorica.

Roma, settembre 1926.

UGO ANTONIELLI.

### DER BERNSTEINBÄR VON STOLP IN POMMERN.

Mit 2 Abbildungen auf Tafel 39.

Das hier abgebildete, in einem Torfmoore bei Stolp als Einzelfund zutage gekommene Bernsteinfigürchen ist in kurzer Mitteilung durch H. Lemcke, Monatsblätter der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde 1887, S. 15f., dann ausführlich nach dem Original unter Beigabe von drei flüchtigen Skizzen durch R. Virchow, Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie usw. 1887, S. 401f., beschrieben und besprochen worden. Hierauf stützen sich die bisherigen Zitate des Stückes, u. a. J. Schlemm, Wörterbuch zur Vorgeschichte 1908, S. 429, wo es als „Eber“ bezeichnet wird, und bei O. Pelka, Bernstein 1921, S. 19f.

Das Schicksal des Fundstückes war, wie schon in den erwähnten Veröffentlichungen betont wird, höchst unerfreulich: ein Bernsteindreher hat das Figürchen „restauriert“, bevor es in das Museum, die jetzige Provinzialsammlung Pommerscher Altertümer zu Stettin, gelangte. Die Oberfläche ist aufpoliert, Maul, Nasenlöcher und Augen sind offenbar nachgeritzt worden; möglicherweise ist die Kreislinie um die Augenpunkte erst damals hinzugekommen. Die plastische Erscheinung des Körpers im ganzen dürfte sich dagegen kaum wesentlich verändert haben. Die Beinpartie, ursprünglich wohl nach Art der Statuette von Woldenberg gebildet, ist abgebrochen, die Stümpfe sind rundlich zugeschliffen; dadurch wird die vorher überflüssige Durchbohrung des Stückes veranlaßt worden sein. Die Ausscheuerung des Bohrloches beweist, daß unser Figürchen längere Zeit an einer Schnur hängend getragen wurde.

Das neolithische Alter des Stolper Bären — diese Deutung des Motives scheint auch mir am richtigsten — braucht durchaus nicht bezweifelt zu werden, ebensowenig seine Zugehörigkeit zur bekannten Gruppe der steinzeitlichen Bernsteinidole.

Die allgemeine Unsicherheit und Zurückhaltung, die auf Grund der bisherigen Veröffentlichungen in Fachkreisen, denen das Original nicht bekannt ist, dem Figürchen gegenüber herrscht, veranlaßte diese Neuveröffentlichung nach photographischen Aufnahmen, die freilich bei dem hell durchscheinenden, rötlichgelb leuchtenden Materiale ebenfalls nur annähernd den natürlichen Eindruck wiedergeben können.

O. KUNKEL.

### EIN VERZIERTES BEIL AUS HIRSCHGEWEIH VON ÜCKERHOF IN POMMERN.

Mit Abbildung auf Tafel 40.

Die hier wegen des reichen Ornamentes abgebildete Prachtklinge aus Hirschgeweih mit eingeschnitztem, nicht gebohrtem Schaftloch ist — leider als Einzelfund und ohne genaue Beobachtung der Schichtenlage — bei Ückerhof, Kreis Pyritz (im „Weizacker“), auf ehemaligem Moorboden zutage gekommen und 1926 als wertvolles Geschenk des Gutsbesitzers W. Stampa und seiner Gemahlin geb. von Schöning in die Provinzialsammlung Pommerscher Altertümer gelangt.

Bei der glänzenden Moorpatina des Stückes, das sehr sorgfältig gearbeitet ist und nach dem tadellosen Erhaltungszustande offenbar nie in praktischem Gebrauche war, tritt das Ornament ungemein klar hervor. Die Schaftlochhälfte des Beiles ist mit äußerst sauber eingezirkelten Würfelaugen bedeckt, die größtenteils so in Reihen gesetzt sind, daß nur wenige Augen zur Füllung leer gebliebener Stellen einzeln eingefügt zu werden brauchten. Die Hauptzierfläche zeigt Augen mit Doppelkreisen, klingt aber nach der Schneide zu nicht unfein in zwei Reihen einfach umkreister Punkte aus, wie sie sonst an dem Stücke nur dreimal aus Raummangel angewandt sind. Auf der rechten Außenseite des Beiles ist ein T-förmiges Zeichen eingeritzt, wie es scheint gleich zu Anfang der Verzierungsarbeit, da das Augenmuster deutlich Rücksicht darauf nimmt. Insgesamt wirkt das Ornament natürlich reichlich einförmig. Eine gewisse Sorglosigkeit in der Anwendung des lose gereihten Augenmotives, endlich auch das Lockerwerden des Ziergefüges gegen die glatt gebliebene Fläche hin läßt aber doch kein empfindlicheres Unbehagen in dem Betrachter aufkommen.

Die Zeitstellung des Ückerhofes Beiles ist recht unklar. Aus seiner Gesamtform, die hinter der Maske der feinen Arbeit im Grunde „steinzeitlich“ anmutet, darf man, glaube ich, keine besonderen Schlüsse ziehen. Auch das Würfelaugenornament versagt uns in chronologischer Hinsicht eine rasche und zweifelsfreie Auskunft. Nicht viel besseren Erfolg zeitigt ein Blick auf die nicht ganz seltenen, alle aber nach Erhaltung und Ausstattung geringwertigeren Vergleichsstücke: Das von A. Stubenrauch in den Monatsblättern der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde 1895, S. 108ff., veröffentlichte Hirschhornbeil aus dem Torfmoore bei Blesewitz, Kreis Anklam, trägt nur wenige Reihen einfach umkreister Punkte und entbehrt ebenfalls datierender Begleitfunde. Nur auf Grund des Ornamentes setzt S. Müller, *Bronzealter* Nr. 140, den augen- aber auch mit Rautenstrichelsaum verzierten Vertreter einer dänischen Gruppe von Hirschhornbeilen in die ältere Bronzezeit. Allein das von A. Kiebusch, „*Buch*“ 1923, S. 75, abgebildete Bruchstück eines Hirschhornhammers mit Augenmuster scheint durch die Fundumstände einigermaßen sicher datiert zu sein. Die Betrachtung weiterer Parallelen — gewiß habe ich noch nicht alle kennengelernt — hat mir nichts Neues gebracht.

Da ja während der Bronzezeit das Würfelaugenornament auch im nordischen Gebiete nicht ganz selten vorkommt, könnte man immerhin versucht sein, für das Ückerhofer Beil mit einem Wahrscheinlichkeitsergebnis in dieser Richtung abzuschließen, wenngleich die bronzezeitlichen Zierflächen in der Regel eine weit straffere Gliederung als dieses zeigen. Jedenfalls dürfte eine solche Datierung begründeter sein als ein Verweis in die Steinzeit.

Mit vollem Recht hat aber schon Stubenrauch bei der Besprechung des Blesewitzer Beiles betont, daß das Würfelaugenornament, gerade auf Bein eingezirkelt, hierzulande verhältnismäßig am häufigsten in römischer und in wendischer Zeit begegnet. Daß mir für eine solche spätere Ansetzung neben der Größe und der Technik der Augen sowie der Gesamterscheinung des Ornamentes in unserem Falle auch das T-förmige Zeichen zu sprechen scheint, wird freilich im wesentlichen als ein rein gefühlsmäßiger Eindruck zu werten sein. Und ich hüte mich weislich vor längeren Auslassungen darüber, ob das dem Verfertiger doch offensichtlich wichtige Zeichen als Besitzermarke oder — etwa im Gedanken an den „Thorshammer“ und im Zusammenklänge mit den Würfelaugen, die mancher womöglich gar abzählen und „sinnvoll“ gruppieren möchte — symbolisch auszudeuten ist.

Am liebsten würde man natürlich der Ückerhofer Klinge irgendeine „kultische“ Rolle oder sonst einen „höheren“ Verwendungszweck zuschreiben. Mit voller Bestimmtheit aber wird man sie vom „praktischen“ Gebrauche nicht weiter abrücken können als die überaus prachtvoll ausgestatteten selbstgefertigten „praktischen“ Angebinde, die Bindestöcke, Kunkeln usw., mit denen im Pyritzer Weizacker bis in die neueste Zeit hinein der Bräutigam seine Braut zu erfreuen pflegte.



## MITTEILUNGEN

Wir müssen also zunächst darauf verzichten, das Ückerhofer „Prunkbeil“ endgültig in einen sicheren zeitlichen und kulturellen Zusammenhang einzuordnen. Immerhin schien es um seiner selbst willen auch jetzt schon eine kurze Bekanntgabe an dieser Stelle zu verdienen. O. KUNKEL.

### EIN VERZIERTER BRONZEZEITLICHER STREITKOLBEN AUS DER ODER BEI STETTIN.

Mit Abbildung auf Tafel 40.

Der hierbei in Abbildung vorgeführte Streitkolben, dessen Röhre noch durch ein Schaftstück gefüllt ist, wurde bei Stettin aus der Oder gebaggert und liegt jetzt in der Provinzialsammlung Pommerscher Altertümer. Er ist ein Gegenstück zu dem viel feineren Keulenkopfe von Butzke, Kreis Belgard, den H. Schumann, Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie usw. 1897, S. 241—246, veröffentlicht hat.

Dieser nicht sehr häufige, über ein weites Gebiet verbreitete Waffentyp wird gemeinhin mit guten Gründen in die späte Bronzezeit versetzt. Angesichts der südöstlichen Beziehungen, die man unserem Stachelkolben zuschreiben muß, braucht das erhabene Spiral- und Strickornament der pommerschen Keulenköpfe an der üblichen Datierung nicht irre zu machen; wenigstens schräg gekerbte schnurartige Wulstleisten kommen auch an unserer Keramik vor. Und mit den jüngeren „Morgensternen“, besonders mit denen der südosteuropäischen Völkerwanderungskulturen, lassen sich unsere Stücke ja nicht verwechseln.

Die umlaufende Einschnürung an der Schafröhre unseres Baggerfundes dürfte auf die Konstruktion des Gußmodells zurückzuführen sein, und diese Nachlässigkeit paßt zu der im ganzen recht wenig sorgfältigen Arbeit.

Dank der günstigen Lagerungsverhältnisse weist der Stettiner Streitkolben nicht die geringste Spur von Patina auf, und diesem Umstande vor allem verdankt er seine Abbildung am hiesigen Orte: die ursprüngliche Schmuckwirkung, das Spiel von Licht und Schatten, begründet durch die bewegte Oberfläche des Stachelkopfes, tritt uns fast unverändert entgegen, und es ist immerhin beachtenswert, wie durch die Schnur unterhalb des Sternes die oben auseinander quellende Masse zusammengefaßt wird, um dadurch zum Übergange in das ruhigere Gebilde der mit gegenständigen Spiralen bedeckten Schafröhre gleichsam gezwungen zu werden.

Ein merkwürdiger Zufall hat es gefügt, daß außer dem Streitkolben als weiterer Baggerfund ein großer, ebenfalls im einstigen Glanze erhaltener bronzener Wendelring zutage gekommen ist: die beiden Stücke nebeneinander überraschten durch den Gleichklang ihrer formalen Erscheinung. Das sei festgestellt, obschon ich sehr davon entfernt bin, einem Zweckgegenstande, wie es doch der „Morgenstern“ im Grunde ist, kunstästhetische Geheimnisse andichten zu wollen; trotzdem verdient, meine ich, neben so manchem anderen Erzeugnis der bronzezeitlichen Technik auch der verhältnismäßig einfache Streitkolben eine Betrachtung, die über nur antiquarische Interessen hinausgeht. O. KUNKEL.

### EIN FRÜHMITTELALTERLICHER FALTSTUHLKNAUF AUS POMMERN.

Mit 5 Abbildungen auf Tafel 40.

Das hier in fünf Ansichten abgebildete merkwürdige Schnitzwerk ist von R. Parnow in Laasen, Kreis Köslin, auf seiner Wiese am Rande des Nestbaches, der früher bis hierher befahrbar war, nahe der Brücke zwischen Kleist und der Mösse aus moorigem Boden als Einzelfund gehoben worden und gelangte 1925 in die Provinzialsammlung Pommerscher Altertümer zu Stettin. Für den „Fund“ haben sich der Vorbesitzer Parnow und der Vermittler des Kaufes, R. Jungfer-Berlin, schriftlich verbürgt.

Die Gesamtform des Stückes, die viereckige Tülle und einige leichte Abnutzungsspuren lassen, wie mir scheint, nur die Deutung auf den rechten Vorderknauf eines Faltstuhles zu. Das Material wurde von zwei Fachleuten als Walroßzahn bezeichnet. Dargestellt ist, trotz der starken Stilisierung unverkennbar und lebensvoll, der Kopf eines kräftigen Jagdhundes — Brakke —, wie er für den Norden ja oft genug auch durch Grabfunde bezeugt ist, nicht ein Löwenhaupt, an das man bei flüchtiger Betrachtung zunächst denken könnte.

Gewiß ist die Arbeit als hochkünstlerisch zu bewerten, und das in ihr zum Ausdruck kommende eigenartige strenge Stilgefühl verdient hervorragende Beachtung.



Abb. 1-5. Frühmittelalterlicher Faltstuhlknauf aus Pommern.  
(Zu Mitteilung S. 294)



Abb. 6. Bronzezeitlicher Streitkolpen  
aus der Oder bei Stettin.  
(Zu Mitteilung S. 294)



Abb. 7. Verziertes Beil  
aus Pommern.  
(Zu Mitteilung S. 294)

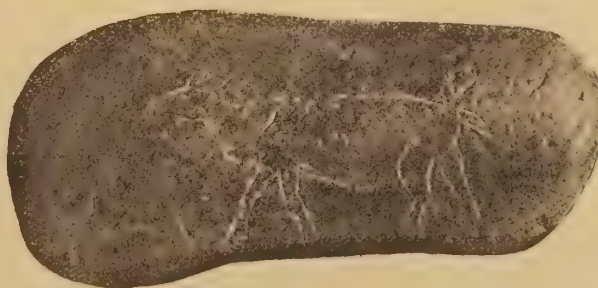


Abb. 8. Neolithische Gravierung auf Stein.  
Glozel bei Vichy, Frankreich.  
(Zu Mitteilung S. 295)





## MITTEILUNGEN

---

Die einzigen einigermaßen passenden Vergleichsstücke begegneten mir bisher in den Löwenkopfköpfen an dem Thronessel der Salzburg-Nonnberger Äbtissin Gertraud II. (1238—1252), die freilich unser Schnitzwerk an feiner Durcharbeitung doch noch übertreffen (Österreichische Kunsttopographie Bd. VII, Taf. XXI). Ich hatte jetzt Gelegenheit, den Salzburger Stuhl im Original eingehend zu vergleichen. Die künstlerische Übereinstimmung seiner Knäufe mit dem unseren ist überraschend. Nach dem äußeren Scheine möchte ich sogar vermuten, daß sie aus dem gleichen Werkstoffe gefertigt sind. Die Freundlichkeit der Klosterfrauen vermittelte mir überdies die Kenntnis mehrerer Photographien eines bei Eichstädt (oder Eichstedt) gefundenen Stuhlknaufes aus dem Besitze von Kunstmaler H. Noll-Berlin. Trotz großer Verschiedenheit der Gesamtform ist auch dieses Schnitzwerk in jeder stilistischen Einzelheit ein genaues Gegenstück zum Nestbachknaufe. Sollten die süddeutschen Parallelen aus dem Norden importiert sein? Vielleicht würde sich eine fachmännische Untersuchung des Werkstoffes einmal lohnen. Die Bestandteile des Salzburger Stuhles stammen aus verschiedenen Zeiten. Über die Datierung der Knäufe herrscht keine Einstimmigkeit; sie schwankt zwischen dem 10. und dem 13. Jahrhundert; stilistisch muß man die Köpfe, glaube ich, wenn unbedingt ein Schlagwort angewandt werden soll, als „frühromanisch“ bezeichnen.

Dieser vergleichende Seitenblick ergibt natürlich längst keinen genügenden Aufschluß über die Herkunft und den kunstgeschichtlichen Zusammenhang des Nestbachfundes. Es wäre zwecklos, gerade von unserem Einzelstücke aus den vielen Winken nachzugehen, die es durch seine stilistischen Besonderheiten — etwa durch die Augenbrauenkontur in Gestalt des „laufenden Hundes“, durch die zopfigen Nacken- und die wolfszahnartig gestrichelten Halshaare wie auch durch die Form der Ohren — in der Richtung auf weit entlegene Kunstbezirke, sogar Vorderasien nicht ausgenommen, mit aller Deutlichkeit gibt. Denn solche Verknüpfungen würden bloß für die Vorläufer unseres Hundekopfes unmittelbare Geltung haben: er selbst offenbart sich meines Erachtens nicht nur durch Material, Motiv und Verwendungszweck, sondern auch durch seine ganze Erscheinungsform als nordisches Gewächs, obgleich sich an den Ländern an der Ostsee noch kein ihm völlig gleiches Geschwister hat finden wollen. In vielen Punkten ähnlich sind die Köpfe vom Osebergfund, etwa Tafel X (Osebergfundet III). Gerade die stilistischen Eigenarten, durch die sich unser Schnitzwerk auszeichnet, können, wenn ich recht sehe, aus dem „wikingschen“ Kunstschaffen hergeleitet werden.

Die Aufgabe, im einzelnen diese Gedanken nachprüfend weiter zu verfolgen und darüber hinaus die Fäden zu entwirren, die — heute kaum noch überraschend — von der nordischen zur mittelalterlich deutschen Kunst, nicht bloß über gemeinsame Quellen hin, als Verbindungslinien sich feststellen lassen, muß ich anderen abtreten.

O. KUNKEL.

### NEOLITHISCHE GRAVIERUNGEN AUS GLOZEL (FRANKREICH).

Mit Abbildung auf Tafel 40.

Großes Aufsehen erregte ein Fund von Dr. Morlet und M. Fradin bei dem Orte Glozel, Gemeinde Ferrières-sur-Sichon, Allier, in der Nähe von Vichy. Man hat dort in neolithischer Schicht Tontafeln gefunden mit Zeichen, die den Eindruck von Schrift machen. Aus dieser Schicht stammen zehn Gravierungen auf Stein. Die lebensvollste ist die hier abgebildete (Abb. 4 Taf. 40), die übrigen sind steifer und fester in der Formgebung. Die grundlegende Publikation darüber ist eine zusammenfassende Arbeit von Morlet und Fradin in drei Bänden: Bd. I Nouvelle station néolithique, Vichy 1925. Bd. II L'Alphabet de Glozel, Vichy 1926. Bd. III Le Glozélien. Breuil ergriff das Wort dazu in L'Anthropologie 1926: Les découvertes de Glozel (Allier) S. 543—558.

H. K.

### WERNER KLINKHARDT †.

Dr. Werner Klinkhardt, der Mitverleger dieser Zeitschrift und ihr unermüdlicher Förderer, ist am 10. November 1926 im Alter von 44 Jahren gestorben. Freudig hat er sofort den Plan der Gründung dieser Zeitschrift aufgegriffen und dem jungen Unternehmen alle Wege geebnet. Das Jahrbuch verliert in ihm mehr als einen Verleger: seinen besten Freund, dem die geistige Aufgabe höher stand als der Gedanke des Geschäfts.

H. K.



*BESPRECHUNGEN — COMPTES RENDUS — REVIEWS —  
CRÍTICAS — CRITICHE*

---

G.-H. LUQUET, *L'art et la religion des hommes fossiles*. Paris, Masson, 1926, 230 p., 119 figures, in 8°.

Cet ouvrage, conçu comme pendant au livre du Prof. Boule sur *Les hommes fossiles*, se propose de tirer quelques indications sur leur psychologie de l'étude de leur art et de leur religion. La première partie est consacrée à l'art. Après un premier chapitre, destiné à donner un aperçu d'ensemble, un second fournit un développement assez étendu sur l'art décoratif (parure corporelle et ornementation des instruments d'usage), souvent un peu négligé au regard de l'art figuré. Il n'emploie pendant l'Aurignacien que des motifs géométriques, presque exclusivement rectilignes; c'est seulement à l'époque magdalénienne qu'il fait appel aux motifs figurés, soit naturalistes, soit schématisés. L'auteur étudie ensuite le réalisme dans l'art figuré. La représentation artistique d'un objet réel peut être conçue de deux façons différentes: un réalisme visuel, qui reproduit l'aspect qu'il présente à l'oeil, et un réalisme intellectuel, qui traduit l'idée que l'esprit s'en fait. Le réalisme visuel, principe directeur de l'art des civilisés adultes, est prépondérant dans l'art figuré paléolithique; mais on y retrouve également des traces fort nettes du réalisme intellectuel, caractéristique du dessin enfantin.

Étudiant ensuite la destination de cet art, l'auteur vise à concilier, pour tenir compte de la complexité des faits, les deux thèses opposées de l'art pour l'art et du rôle magique. Celui-ci, à son avis, ne peut être établi que pour les images d'animaux blessés, correspondant à une intention d'envoûtement, qui ne se rencontrent pas avant le Magdalénien; et rien ne permet d'attribuer aux représentations aurignaciennes un rôle magique. D'autre part, même les figures à intention magique du Magdalénien témoignent, par le soin de leur exécution, de préoccupations artistiques.

Nous pouvons nous borner à une mention pour le chapitre qui traite des origines de l'art, M. Luquet ayant développé ses idées sur ce point dans un article paru ici même.

La deuxième partie de l'ouvrage, consacrée à la religion, est forcément plus courte que la précédente, les documents étant beaucoup moins nombreux. Les faits établissent avec certitude que l'inhumation intentionnelle a été pratiquée dès le Moustérien (*Homo Neandertalensis*), très probablement en relation avec la croyance à une survivance des morts et avec des précautions prises pour les empêcher de nuire aux vivants. Pour la religion proprement dite, elle ne nous est accessible que sous la forme de pratiques magiques dont le détail nous échappe et dont certaines au moins devaient être exécutées par des sorciers masqués.

Telles sont les solutions que l'auteur propose des principales questions relatives à la vie spirituelle des hommes fossiles. Il souligne tout le premier le caractère forcément conjectural d'une telle reconstitution; mais, comme dans tout domaine scientifique, cette synthèse provisoire est indispensable pour qu'il soit possible d'y apporter des retouches et des compléments. En tout cas, cet ouvrage rassemble, d'une façon commode pour le lecteur et dans un groupement systématique, quantité de données objectives empruntées à une foule de travaux en toutes langues et plus ou moins malaisément accessibles au grand public; au reste, des références multiples permettent de se reporter pour contrôle aux mémoires originaux. En même temps, l'illustration, particulièrement soignée et réussie, fait de cet ouvrage, en négligeant son texte, un album des documents les plus caractéristiques et des chefs-d'œuvre de l'art quaternaire.

P. RIVET.

LEO FROBENIUS UND HUGO OBERMAIER, *Hádschra Máktuba*. *Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas*. Kurt Wolff, Verlag München 1925, 62 Seiten, 55 mehrfarbige, 105 einfarbige Tafeln, 11 Karten

Dies Buch gehört zu den besten Werken prähistorischer Kunstforschung, die uns die letzten Jahre gebracht haben. Mustergültig in der Bildwiedergabe, ausgezeichnet im Text, sorgfältig in der Ausstattung, gehört es zu den Büchern, über die nur im höchsten Maß lobend gesprochen werden kann.

Das Werk geht auf die großzügig angelegte Expedition von Frobenius im Jahre 1914 zurück. Auf dieser Expedition wurde die gesamte Felskunst Kleinafrikas aufgenommen, genaue Untersuchungen wurden angestellt und auch einige neue Bilder gefunden.

## BESPRECHUNGEN

Die afrikanischen prähistorischen Bilder — seit 1847 bekannt — und in vielen einzelnen Untersuchungen und Berichten immer wieder aufs Genaueste studiert, verlangten dringend nach einer zusammenfassenden Darstellung. Sie liegt jetzt in diesem Bande vor, und so ist es zum ersten Male möglich, dies Gebiet in seiner Ganzheit zu übersehen.

Als Frobenius seine Reise unternahm, arbeitete Flamand bereits seit längerer Zeit an dem großen zusammenfassenden Werk, gehen die meisten Entdeckungen doch auf ihn zurück: leider konnte Flamand sein Buch nicht zu Ende führen. Es erschien nach seinem Tode, 1921, und bringt nur einen Teil der großen geplanten Arbeit. Dieser Teil allerdings ist hervorragend, besonders textlich, seine Sorgfalt und eingehende Gründlichkeit ist bewundernswert, doch die Abbildungen sind nur gering an Zahl, es kann so keine Gesamtübersicht über die reiche afrikanische Kunst entstehen.

Gerade hier nun wird Flamand ergänzt durch Frobenius-Obermaier. Die Abbildungen, meistens nach Photographien, sonst nach einwandfreien Malereien und Zeichnungen hergestellt, geben ein ganz klares Bild des vorhandenen Materials.

Der Text ist, wie es bei einem solchen Abbildungswerk verständlich ist, nur kurz, synthetisch Ergebnisse zusammenfassend.

Frobenius beschreibt ausschließlich die geographische Lage, die Tatsachen und Ereignisse der Expedition. Die wissenschaftlich vergleichende Behandlung gibt Obermaier.

Die Arbeit Obermaiers ist knapp in der Diktion, kurz und sehr prägnant, aber dabei durchaus erschöpfend. Sie behandelt die Felskunst Frankreichs und Nordspaniens, die franko-kantabrische Kunst, dann die ostspanische und schließlich stellt sie in Vergleich dazu die afrikanische Kunst. So entsteht ein Werk mit weitem Gesichtskreis, aufgebaut auf genauer Kenntnis aller Denkmäler. Schon 1882 unterschied Hamy in einem Bericht vor der Académie des Inscriptions et Belles Lettres (Comptes rendus, 5. Mai 1882) vier Stufen der Malerei in Nordafrika, die ersten beiden nennt er prähistorisch, die beiden folgenden bezeichnet er als arabisch (vgl. Rev. d'Ethn. 1882, S. 132 ff.). Obermaier unterscheidet auch mehrere Epochen, unter den prähistorischen Bildern wieder zwei große Stufen, die vollnaturalistischen, stark patinierten Bilder, die er mit mir „sensorisch“ nennt (S. 53) und die zweite, geometrisch-schematische Stufe, die, wie er sagt, „den Boden der Wirklichkeit durchaus verläßt und eine imaginative, völlig erstarrte Kunst verkörpert“ (S. 55). Wieder zeigt sich hier wie in Europa, daß die imaginative Stufe die jüngere ist.

Die ältere, sensorische Epoche erscheint mit ausgestorbenen Tieren, so dem Bubalus antiquus, dem Altbüffel, dann der Bubalusantilope (Alcephalus probubalis), außerdem einer Fülle von Tieren, die heute in diesen wasserarmen Gegenden nicht mehr leben können. Es überrascht deshalb, wenn Obermaier erklärt, daß er das Altersproblem der prähistorischen Bilder Kleinafrikas noch nicht für spruchreif halte. Ich habe demgegenüber an verschiedenen anderen Stellen betont, daß aus einer Fülle von Gründen, vor allen aus den Grabungsergebnissen von Tébessa nach meiner Ansicht mit Sicherheit das paläolithische Alter der Bilder zu erschließen ist. (Vgl. Herbert Kühn Beziehungen und Beeinflussungen der Kunstgruppen im Paläolithikum, Zeitschr. f. Ethnologie 1926 Heft 5—6.)

Die afrikanische Felskunst birgt eine Fülle von Problemen, so besonders das Auftreten des Kultwidders mit der großen Scheibe auf dem Kopf, wohl ein kultisches Moment, das später von Ägypten übernommen wurde, dann menschliche Figuren, die durch Striche in den Genitalregionen verbunden sind usw.

Die Malerei ist sehr selten erhalten, Frobenius bringt nur ein Bild (Taf. 118), die meisten Bilder sind Gravierungen, die ehemals wohl ausgemalt waren.

Dies schöne Werk gehört zu den unentbehrlichen Arbeiten für alle diejenigen, die sich mit prähistorischer Kunst beschäftigen, den Verfassern und dem Verlag ist in gleicher Weise für das Werk zu danken.

HERBERT KÜHN.

IV. ERGÄNZUNGSBAND ZUM MANNUS. Bericht über die 8. Tagung der Gesellschaft für deutsche Vorgeschichte zu Cöthen 1924. Leipzig, K. Kabitzsch 1925. 176 S. 17 Taf. 99 Textabb.

Über die im Jahre 1924 in Cöthen abgehaltene 8. Tagung der Gesellschaft für deutsche Vorgeschichte ist in der Form eines stattlichen Ergänzungsbandes zum „Mannus“ ein ausführlicher



## BESPRECHUNGEN

Bericht erschienen. Eingeleitet wird dieser Bericht durch längere Ausführungen über die Tagung selber und die damit verbundenen Veranstaltungen (25 S.), Ausführungen, die ohne Zweifel erheblich kürzer gefaßt werden konnten, da sie ja wissenschaftlich doch keinerlei Wert besitzen (z. B. Tischreden!). Einzig und allein der Bericht über die im Anschluß an die Tagung unternommene Autofahrt durch die Kreise Cöthen und Bernburg bietet eine Reihe von interessanten Einzelheiten.

Den eigentlichen Kern des Bandes bilden die auf der Tagung gehaltenen Vorträge, von denen die wichtigsten in ausführlicher Form wiedergegeben sind.

Im Vordergrund der Vorträge stand auf der Tagung in Cöthen die Vorgeschichte Anhalts. In diese, vor allem in die reichen Funde, die in den letzten Jahren aus dem Kreise Cöthen zutage gekommen sind, führt ein Vortrag von Bethge über „Vorgeschichtliche Funde der letzten Jahre aus dem Kreise Cöthen“ ein. Die Funde beginnen mit der Altsteinzeit (Acheuléen bei Werdershagen, Kr. Cöthen). Dann folgt eine mikrolithische Feuersteinwerkstätte von Aken a. d. E. Während der reichentwickelten Jungsteinzeit steht im Vordergrund der Bernburger Kulturkreis (ein äußerst interessanter neuer Fund: Steinkistengrab von Schortewitz). Weiterhin sind vertreten die Gruppe der Kugelamphoren, ebenso auch die Schnurkeramik, verhältnismäßig schwach dagegen der Kulturkreis der Bandkeramik und die Rössener Gruppe (diese durch einen sehr seltenen, leider nicht näher veröffentlichten Fund von 12 Idolen aus getrocknetem Ton). Verhältnismäßig schwach ist auch die älteste Bronzezeit vertreten, immerhin liegen auch aus ihr einige köstliche Stücke vor, ein Stabdolch und ein eigenartiges Bronzetüllenbeil. Reichlicher fließen die Funde aus Periode III an, immer reicher werdend bis zur Periode V, in der dann die germanische Einwanderung einsetzt. Unter den neuen Funden fällt ein prächtiges Antennenschwert (Depotfund?) und der Fund vom Sportplatz auf, der die engsten Verbindungen zu den eigenartigen von Holwerda veröffentlichten Anlagen (heilige Haine oder Tempel? Vgl. Götze-Festschrift, S. 181) aufweist. Auch einige neue Hausurnen verdienen Beachtung. Aus der Latènezeit liegen verhältnismäßig wenig Funde vor; aus dem 1. Jahrh. n. Chr. stammt ein interessanter Fund von Crüchern, aus dem 2.—3. Jahrh. einige andere gleichfalls beachtenswerte Funde, ebenso auch aus dem 3.—4. Jahrh. Fränkisch-merowingische Funde fehlen fast gänzlich; dagegen ist die slawische Kultur sehr reich vertreten und ermöglicht interessante Aufschlüsse. — Einige der in diesen Ausführungen nur kürzer gestreiften Funde hat Kossinna ausführlich gewürdigt (Die Tassengefäße des Schortewitzer Kistengrabes und das Tüllenbeil aus Cöthen). — Weitere Beiträge aus dem anhaltinischen Lande finden sich in einem Bericht von Hinze und König über „Einige bemerkenswerte Funde aus dem Zerbster Schloßmuseum“. Unter diesen Funden befinden sich ein interessantes Hinkelsteingefäß, mehrere schnurkeramische Funde, zwei Griffzungenschwerter, neue Funde aus der Völkerwanderungszeit.

Eine ganze Reihe von Vorträgen war Themen mehr allgemeinen Inhalts gewidmet. So z. B. Hogrebe, Vorgeschichtliche Volksbildung nebst Denkmalspflege und ihre Bedeutung für die Kulturheimat. — W. Schultz, Vorgeschichte und Mythenforschung. — Unter den Vorträgen dieser Gruppe verdienen besondere Beachtung die Ausführungen von Herbert Kühn über „Neues aus paläolithischer Kunst“. K. legt einige neue, weniger bekannte Funde vor, die geeignet sind, neues Licht auf drei gegenwärtig im Vordergrund der Forschung stehende Probleme, der Frage nach den Anfängen der Kunst, der Frage nach der Bedeutung der paläolithischen Kunst und der Frage nach der Einreihung der ostspanischen Felsmalereien zu bieten. Die Entdeckung der Frau von Lespugue gibt Veranlassung, sich mit der Frage nach den Anfängen der Kunst erneut zu beschäftigen. Die Anfänge der paläolithischen Kunst liegen im Aurignacien; die Kunst setzt hier nicht plötzlich ein, sie tritt uns auch nicht gleich in einem Stadium der höchsten Vollendung entgegen, wir können vielmehr ihr ganz allmähliches Werden aus den allereinfachsten Anfängen heraus ebenso wie die Entwicklung der technischen Fertigkeiten verfolgen. Die Bedeutung dieser Kunst hat man sehr vielfach durch magische Ausdeutungen oder durch die Theorie der sog. Bannung erklären wollen, während andere Gelehrte, so z. B. Hoernes, die Kunstwerke ganz natürlich erklären wollten. Demgegenüber vertritt K. die Anschauung, daß die Anfänge der Kunst wohl auf der Freude an der Ähnlichkeit beruht, und daß sich dann erst, vielleicht schon am Ende des Aurignaciens, die Magie der Kunst bemächtigte. Über das dritte Problem, die ostspanischen Felsmalereien, konnte K. auf Grund einer eignen Reise durch Spanien berichten. Er

gibt zunächst eine Übersicht über das Material. Die Gruppe gehört dem Capsien an, das zeitlich in seinen Anfängen etwa mit dem Aurignacien gleichzusetzen ist, während es mit seinen Ausläufern bis ins Magdalénien (oder sogar noch weiter?) reicht. Das kunsthistorisch Wichtige dieser Gruppe liegt darin, daß wir eine Entwicklung verfolgen können, die im wesentlichen unabhängig von der franko-kantabrischen Gruppe, doch in gleicher Abfolge verläuft, so daß auf Grund dieser beiden gleichgerichteten Bewegungen in paläolithischer Zeit mit einem gewissen Recht von einer Gesetzmäßigkeit im Werden der Kunst gesprochen werden kann.

Neben diesen mehr allgemein gehaltenen Themen wurden auch eine ganze Reihe von Spezialfragen behandelt, z. T. in sehr wertvollen Darstellungen. Dem Gebiet der jüngeren Steinzeit ist ein Beitrag von C. Rademacher, Über einige Steingeräte aus älteren niederrheinischen Grabhügeln entnommen, der nordische und südwestliche Bevölkerungselemente für die spätere Steinzeit am Niederrhein an der Hand einiger Steingerätfunde nachweist. — Einen wertvollen Beitrag aus denselben Gegenden bietet E. Rademacher in einer ausführlichen Arbeit über „Die niederrheinische Kultur von der Spätsteinzeit bis zum Ende der Hallstattzeit“.

In die ostdeutschen Probleme führt uns eine vorläufige Mitteilung von B. von Richthofen „Zur Entstehung der sog. lausitzischen Kultur“ ein, auf die nach Erscheinen seiner größeren Arbeit über dasselbe Thema zurückgekommen werden mag; R. stützt durch seine Untersuchungen die Theorie, daß der Lausitzer Kulturkreis aus der Aunjetitzer Gruppe erwachsen ist. — K. Tackenberg behandelt „Ethnologische Streitfragen in Ostdeutschland“; T. setzt sich hier vor allem mit der von slawischen Forschern, neuerdings namentlich von Kostrzewski, vertretenen Anschauung, daß die lausitzische Kultur der Bronze- und frühen Eisenzeit Ostdeutschlands den Vorfahren der Slawen zuzuschreiben sei, gründlich und zwar mit vollem Recht ablehnend, auseinander. — M. Jahn legt in einer Studie „Schlesien zur Völkerwanderungszeit“ die Ergebnisse äußerst wertvoller Beobachtungen aus Schlesien vor, so vor allem den Nachweis, daß eine große Reihe von Gefäßen, die man bisher für slawisch gehalten hatte, als wandilisch, und zwar dem 4. Jahrh. angehörig, zu deuten sind.

Über ein interessantes Thema aus der Völkerwanderungszeit berichtet G. Kossinna „Die Herrschaft des Gotenstils im Europa der Völkerwanderungszeit“ leider nur auszugsweise, immerhin einen guten Überblick über den Stand des Problems bietend.

Wichtiges Material aus der Periode des Überganges zur Geschichte bietet uns, sowohl in äußerst interessanten neuen Funden wie auch in guten Zusammenstellungen des gleichzeitigen Materials, W. Schulz mit einem Beitrage über „Die Begräbnisstätte der Karolingerzeit an der Boxhornschanze, Stadtkreis Quedlinburg“.

HUGO MÖTEFINDT.

GUSTAF KOSSINNA, Ursprung und Verbreitung der Germanen in vor- und frühgeschichtlicher Zeit.

I. Teil. 128 S., 136 Abb. und Karten. Irminsul, Schriften und Blätter für deutsche Art und Kunst. Germanenverlag Berlin-Lichterfelde, 1926.

Eine zusammenfassende Arbeit über den Ursprung und die Verbreitung der Germanen in volkstümlicher Darstellung von der Hand unseres Altmeisters Kossinna kam einem schon lange empfundenen Bedürfnis entgegen.

Der erste Teil des Werkes, der fertig vorliegt, zerfällt in drei Kapitel, deren erstes uns die Ausbreitung der Germanen von 150 n. Chr. bis 1750 v. Chr. vorführt. Kossinna gibt uns in ihm durch klare Anwendung seiner siedlungsarchäologischen Methode einen knappen, scharf umrissenen Überblick über die vorgeschichtliche Germanenausbreitung. Was besonders wohlthuend hervortritt, und wofür ihm der nicht vorgebildete Leser großen Dank wissen wird: Kossinna umschreibt alle vorkommenden Fachausdrücke und geht in besonders schwierigen Fällen auch auf Einzelheiten ein.

Dieses Buch ist nicht durch die Überfülle des Stoffes für den Laien schier unzugänglich, sondern hier wird durch einen kurzen trefflichen Auszug aus dem überreichen Wissen des Verf. in gedrängter Form das Notwendigste geboten, was zu einer klaren Übersicht erforderlich ist. Das Hervorstechendste ist die überaus klare, sachliche und überzeugende Darstellungsweise Kossinnas.

Manches ist aber in der gedrängten Darstellung zu kurz gekommen und gerne hätte man das eine oder andere näher erläutert oder auf breiterer Grundlage behandelt gesehen. Das gilt besonders von der



## BESPRECHUNGEN

germanischen Bronzezeit, die der Verf. schon so oft a. a. O. eingehend behandelt hat. Denjenigen, die des Verf. Werk: Die deutsche Vorgeschichte, eine hervorragend nationale Wissenschaft, nicht gelesen haben, wird nicht überzeugend genug die Überlegenheit der germanischen Bronzezeit gegenüber den anderen Kulturgruppen aufgehen.

Augenfällig ist die übersichtliche Scheidung der einzelnen Kultur- und Stilarten. Eine vorzügliche Trennung der einzelnen germanischen Stämme bringt Kossinna zuwege durch die Zusammenstellung von Stilgruppen, nach den Bestattungsriten, der Gestalt der Geräte, des Schmucks und der Tongefäße und deren künstlerische Behandlung.

In der Bronzezeit wird durch verständnisvolles Eingehen auf die jeweilige künstlerische Behandlung und das Formempfinden der einzelnen Kulturen die in Technik, Form und Ornamentik hervortretende germanische Bronzezeit herausgeschält. Auch sonst steht stark im Vordergrund der Arbeit die gute Behandlung der künstlerischen Begabung der einzelnen Kulturgruppen.

Vermieden wird jegliche Polemik, was gewiß für das Buch keinen Nachteil bedeutet. Nur bei Besprechung der Rheingermanen gibt der Verf. mit Recht seinem Unmut in folgenden Worten Raum: „Nicht verschwiegen werden darf aber außerdem, daß die rheinische Bodenforschung in echt deutscher einseitiger Verbohrtheit ein Jahrhundert lang nur den Spuren der Römer, ihren Villen, Straßen und Kastellen, dem Limesgrenzwall, kurz alledem, was man mit dem schön klingenden Namen „Römisch-Germanisch“ bezeichnet, nachgegangen war, alle germanischen Funde aber mit völliger Verachtung behandelt hatte, ein Unfug, der erst in neuster Zeit zu einem kleinen Teile abgestellt worden ist.“ —

Der zweite Abschnitt beschäftigt sich mit Germanen und Indogermanen, auch hier wieder in gedrängter Form das zum Verständnis des Ganzen Notwendige und Kennzeichnende.

Der dritte Abschnitt bringt die Entstehung der nordischen Rasse auf anthropologischer Grundlage.

Ausgestattet ist das Buch mit 136 guten Abbildungen, die in vielen Fällen unbekanntes, neues Material vorführen.

An Klarheit gewinnt die Darstellung durch die reichliche Beigabe an größtenteils vorzüglichen, übersichtlichen Fundkarten, die zur Darstellung vorgeschichtlicher Kulturverhältnisse heute unerlässlich sind.

Hervorgegangen ist dieses Buch aus einem Vortrage, den Kossinna im Laufe des Winters 1924/25 mehrfach gehalten hat. Es ist hiermit ein Buch entstanden, das bei niemand, der sich mit dem Werden des deutschen Volkes befaßt, fehlen darf. Dieser gediegenen Darstellung soll bald der zweite Teil folgen, dem wir nach dem vorliegenden ersten Teil mit den gespanntesten Erwartungen entgegensehen werden.

RUDOLF STAMPFUSS.

HANS SEGER, Die Stilentwicklung in der Keramik der Schlesischen Urnen-Friedhöfe. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Neue Folge. VIII. Band. Breslau 1924. S. 5—19.

Dieser kleine Aufsatz, nur 14 Seiten umfassend, gehört inhaltlich, methodisch und stilistisch zu dem Besten, was von der deutschen prähistorischen Kunstforschung bisher geschaffen worden ist. Hier ist vollständige Beherrschung des Materials, tiefe Kenntnis der prähistorischen Zusammenhänge verbunden mit einem ungemein feinen kunsthistorischen Einfühlungsvermögen. Die stilkritische Verarbeitung des prähistorischen Materials ist außergewöhnlich schwierig, liegt doch in den meisten Fällen nicht die geringste Vorarbeit vor. Um so mehr ist die Arbeit Segers anzuerkennen, sie bringt eine vorbildliche Vereinigung von prähistorischer Tatsachenforschung mit kunsthistorischer Analyse. Nicht, daß zwischen diesen beiden Methoden eine Spannung wäre, ein gegenseitiges Stoßen, wie es manchmal in der Literatur zu bemerken ist: es ist eine vollkommene Einheitlichkeit der Darstellung und der Diktion erreicht.

Seger behandelt die sogenannte Lausitzer Keramik, beginnend mit dem Aufkommen der Leichenverbrennung in der mittleren Bronzezeit (Montel. III) bis zur ersten Stufe der Eisenzeit (Mont. VI), also in absoluten Zahlen die Zeit des 13.—6. Jahrhunderts v. Chr. Geburt. Die Entwicklung dieser Kultur ist ruhig und ungestört, der Verlauf der Formentwicklung daher klar und eindeutig. Seger unterscheidet als Epochen die Buckelkeramik der mittleren Bronzezeit, die Riefenkeramik der jüngeren Bronzezeit, die graphierte Keramik der jüngsten Bronzezeit und die bemalte Keramik der frühen Eisenzeit. Die erste

Stufe hat eine feste Begrenzung in Umriß und Fläche, „das Beharrende, Faßbare, die Form in ihrer plastischen Bestimmtheit soll gezeigt werden“ (S. 7), es ist der „Stil der durchsichtigen Klarheit, der unverrückbaren Ordnung, der tektonischen Gebundenheit“ (S. 8).

In der zweiten Stufe, der Riefenkeramik, in der sich der Schwerpunkt des Gefäßes von der Schultergehend nach der Bauchmitte verschoben hat, hat sich an die Stelle der Greifbarkeit der optische Schein, an die Stelle „der Ruhe und Unverschiebbarkeit“ der Eindrücke „der Spannung und Bewegung gestellt“. „Die Umrißlinie ist als tastbare Grenzsetzung entwertet, die Fläche gewaltsam erschüttert, die plastische Bestimmtheit dem Wechsel von Licht und Schatten geopfert“ (S. 10).

Im dritten Stil, der graphierten Keramik, ist die Entwicklung noch weiter fortgeschritten, die Formen haben sich noch mehr abgeschliffen, die Teile sind noch dichter aneinander gerückt. Neu ist aber die Verzierungsweise. Die Riefenkeramik konnte in der Bewegung und Belebung der Form nicht weiter fortschreiten, sie war an einem Endpunkt angelangt. Die graphierte Keramik setzt die Fläche wieder in ihre Rechte ein, doch nicht als geometrische Begrenzung des Körpers, „sondern im malerischen Sinne als des neutralen Grundes für das aufgelegte Flächenmuster“.

Der vierte Stil, die bemalte Keramik, bringt gleichsam die Auflösung der vorher gewonnenen formalen Prinzipien. Es ist mehr der „Eindruck des Notwendigen, Organisch-Gewachsenen, von innen heraus Gestalteten“, der vorherrscht. Dieser Stil, glänzend in seiner Technik, lebendig in seiner farbenfrohen Wirkung, packend in seiner triangulären Raumerfassung, lebt doch „an der Grenze zweier Zeitalter“, und „aus der Berührung zweier grundverschiedenen Weltanschauungen entstanden, wirkt er unausgeglichen und zwitterhaft“ (S. 18).

Der Aufsatz schließt mit einem Hinweis auf die Notwendigkeit der prähistorischen Kunstforschung. Seger ist ganz zuzustimmen, wenn er sagt: „Unsere schlesische Keramik ist ein Schulbeispiel für den gesetzmäßigen, in der Kunstgeschichte sich immer wiederholenden Verlauf der stilistischen Entwicklung, zugleich auch für die Unrichtigkeit der Anschauung, wonach alle Kunsttätigkeit im vorgeschichtlichen Europa erst von außen angeregt worden sei.“

Die wenigen Sätze aus der Arbeit Segers, — mit Absicht hier im Wortlaut zitiert, um die Schärfe und Klarheit der Sprache des Artikels zu zeigen, — beweisen, welche Bedeutung dieser Aufsatz für die prähistorische Kunstforschung hat. Trotz seiner Kürze und Knappheit bringt er eine große Erweiterung nicht so sehr der Kenntnis, als vielmehr der kunsthistorisch-formalen Erkenntnis dieser schwer zugänglichen Epochen.

HERBERT KÜHN.

HARCOURT (R. et M. d'), *La musique des Incas et ses survivances*. Paris, Geuthner, 1926. 1 vol. texte. VII—576 p.; 1 vol. planches, 23 p., XXXIX pl., in — 8°. 250 fr.

Le beau livre que viennent de publier M. et Mme. d'Harcourt marque une date dans l'histoire de l'américanisme. Il suffit en effet de jeter un coup d'œil sur la bibliographie très complète qui termine l'ouvrage pour se rendre compte que c'est là le premier travail d'ensemble sur la musique indienne sud-américaine, la première synthèse de nos connaissances sur un art indigène, qui jusqu'ici n'avait pas suffisamment retenu l'attention des ethnologues. Si je voulais chicaner un peu mes savants amis, je leur ferais même le reproche d'avoir choisi un titre qui ne recouvre pas entièrement le sujet qu'ils ont traité. En effet, si l'étude de la musique incasique forme le centre même de leur travail, leurs recherches s'étendent à un domaine beaucoup plus vaste puisqu'il comprend le Mexique, l'Amérique Centrale et toutes les régions sud-américaines sur lesquelles nous possédons des documents.

La première partie même, qui traite des instruments utilisés tant à l'époque précolombienne que depuis la découverte, est, à proprement parler, une étude ethnographique qui englobe le Nouveau Monde tout entier. Elle est composée d'une série de véritables monographies où l'on trouve à propos de chaque instrument non seulement une description technique et très poussée, mais l'étude de sa répartition dans l'Amérique entière. Ainsi sont passés successivement en revue les sonnaïles et les bruiteurs, les tambours et les xylophones, la trompe, la syrinx, la flûte verticale et le flageolet, les sifflets et les ocarinas et les instruments à cordes. Cette méthode conduit nécessairement à des problèmes dont le cadre déborde l'Amérique, notamment lorsque des similitudes apparaissent entre les instruments de ce pays et ceux d'autres régions du globe. A ce point de vue, le livre de M. et de Mme. d'Harcourt ouvre, en dehors de



toute théorie préconçue et par l'interprétation rigoureuse des faits, d'intéressants aperçus sur la question du peuplement du Nouveau Monde et de l'histoire de la civilisation. Sa lecture est donc aussi utile pour celui qui se limite à l'américanisme que pour celui qui étend ses curiosités à l'ethnologie générale. Le fait est assez rare pour que je le signale tout particulièrement.

La seconde partie est entièrement consacrée aux fêtes et aux danses de l'ancien Pérou et du Mexique. Je ne crois pas exagérer en disant que les auteurs ont extrait des chroniqueurs tout ce qu'ils pouvaient nous apprendre sur ces manifestations de la vie religieuse et sociale des Incas et des Aztèques. Ils ont été largement récompensés de leur effort, car grâce à cette étude, ils sont arrivés à nous faire une reconstitution extrêmement vivante de cérémonies oubliées dont les fêtes actuelles ne gardent qu'un très lointain reflet.

Le 3<sup>e</sup> chapitre traite de la musique indienne et tout particulièrement de la musique péruvienne envisagée au point de vue technique. M. et Mme. d'Harcourt ont étudié un matériel musical considérable, dont ils ne nous livrent qu'une partie: 204 notations de mélodies, la plupart enregistrées sur place ou recueillies près de personnes nées en Sud-Amérique. Jamais, jusqu'ici, une collection aussi complète et d'origine aussi certaine n'a été réunie et publiée. Ce sont des chants religieux, des lamentations, des chants d'amour, des chansons, des danses, des pastorales, etc. . . A l'aide de ce matériel, les auteurs sont arrivés à distinguer avec certitude ce qui est vraiment indien de ce qui a subi l'influence européenne, la musique précolombienne de la musique métissée. Cette dualité se marque aussi bien dans la gamme que dans les rythmes. A noter un chapitre sur la poésie incasique, et un autre sur les chanteurs et instrumentistes. Cette étude comme la précédente ne reste pas limitée à l'empire incasique et aboutit à une comparaison très poussée du folklore musical andin avec le folklore de l'Amérique en général et de l'Espagne.

J'analyse très mal ce beau livre, c'est qu'à la vérité, il est si plein de faits et d'aperçus qu'il est impossible de le résumer. Je voudrais seulement en signaler l'importance et l'intérêt pour donner à tous les ethnologues le désir de le lire. J'ajouterai encore qu'il est remarquablement édité et accompagné d'un magnifique album de 39 planches en phototypie dont plusieurs en couleur et je terminerai en exprimant ma profonde reconnaissance aux auteurs dont l'amitié a tenu à inscrire mon nom sur la première page d'une des plus belles œuvres américanistes des temps modernes.

P. RIVET.

NEUERSCHEINUNGEN — PUBLICATIONS NOUVELLES — NEW  
PUBLICATIONS — NUEVAS PUBLICACIONES — NUOVE  
PUBBLICAZIONI

PRÄHISTORISCHE KUNST. — ART PRÉHISTORIQUE. — PREHISTO-  
RIC ART. — ARTE PREHISTÓRICO. — ARTE PREISTORICA.  
ALLGEMEINES. — GÉNÉRALITÉS. — GENERALITIES.

- ABERG, NILS. Förhistorisk nordisk Ornamentik. (Föreningen Urds Skrifter III.) J. A. Lindblad, Uppsala 1925. 154 S., 249 Abb.
- BOSCH-GIMPERA. Die neuste archäologische Tätigkeit in Spanien. Arch. Anz. 38/39 (1923—24), S. 171—262, 44 Abb.
- BUMÜLLER, JOHANNES. Leitfaden der Vorgeschichte Europas. 2 Bände. Textband 302 S., Abbildungsband 85 Tafeln. Verlag Benno Filser, Augsburg 1925.
- BURKITT, M. C. Prehistory, with a short preface by l'abbé H. Breuil, 2. Edition. Cambridge 1925, University Press p. 438, plates 47.
- BOUMAN, H. De palaeolithische Kunst. Mensch en Maatschappij, 1926, II/2.
- CARBALLO, J. Prehistoria universal y especial de España. Madrid 1924. 426 S., 146 Abb., 10 Taf.
- CHILDE, GORDON V. The dawn of European Civilization. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & CO. 1925. 328 p., 148 fig.
- CORRÊA, MENDES. Os povos primitivos da Lusitânia. Porto, Fernando Machado & Ca. Rua das Carmelitas 15. 391 p., XXI Estampas, 32 Figuras. 1924.
- DÉONNA, W. Quelques réflexions sur le symbolisme en particulier dans l'art préhistorique. Rev. de l'histoire des religions. S. A. 1924, Paris, 60 p.
- HAMBLY, W. D. The History of Tattooing and its Significance. Man, London 1925. Pp. 346, 16 plates, 16 text-figures and map.
- JACOB-FRIESEN, K. H. Prachtfunde aus Niedersachsens Urgeschichte. (Niedersächsische Kunst in Einzeldarstellungen, herausgegeben von L. Roselius und V. C. Habicht, Bd. 13/14.) Angelsachsen-Verlag, Bremen 1925. 68 S., 62 Abb.
- KELLER-TARNUZZER, KARL und REINERTH, H. Urgeschichte des Thurgaus. Ein Beitrag zur Schweizerischen Heimatkunde. Huber & Co., Frauenfeld 1925. 296 S., 57 Textabb., 3 Siedlungskarten.
- KOSSINNA, GUSTAF. Die deutsche Vorgeschichte eine hervorragend nationale Wissenschaft. (Mannus-Bibliothek Nr. 9.) C. Kabitzsch, Leipzig 1925. 255 S., 516 Abb., 4. vermehrte und verbesserte Auflage.
- KUNKEL, OTTO. Der Mäander in den vor- und frühgeschichtlichen Kulturen Europas. Bauer, Marburg a. L. 1925. 62 S.
- LUQUET, G.-H. Le motif du Cavalier dans l'art primitif. Journal de Psychologie. XXII. 1925. p. 446—456. 19 fig.
- LUQUET, G.-H. La narration graphique dans l'art primitif. Journal de Psychologie. XXIII. 1926. p. 376—403.
- MAC CURDY, G. G. Human origins. A manual of Prehistory. New-York, London 1924. Vol. I. The old stone age and the dawn of man and his arts. 440 p, 254 fig. Vol. II. The new stone age and the ages of bronze and iron. 516 p, 156 fig.
- MÖTEFINDT, HUGO. Studien zur vorgeschichtlichen Archäologie. Alfred Götze zu seinem 60. Geburtstage, dargebracht von Kollegen, Freunden und Schülern. Herausgegeben von H. Mötefindt. C. Kabitzsch, Leipzig 1925. 247 Seiten, 19 Tafeln, 276 Textabbildungen.
- SCHUCHHARDT, CARL. Alteuropa, eine Vorgeschichte unseres Erdteils. Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1926. 2. Aufl. 307 Seiten, 42 Taf., 164 Textabb.
- SERRA-VILARÓ, J. Escornalbou Prehistòric. Tallers Vidal, Barcelona, Casanova 157. 62 p., XLIII lám., o. J. (1926).
- SPONSHEIMER, H. Zwei Kapitel zur Frage der Parallelerscheinungen in der Kunst der Kinder und



der Frühkunst der Völker. Jahresbericht ehemaliger Adolfiner. Moers 1925. S. 11—27. 36 Textabbildungen.

VERNEAU, RENÉ. Les origines de l'humanité. Biblioth. générale illustrée I. F. Rieder & Cie., Editeurs, Paris 1926. 80 p., 59 planches.

PALÄOLITHIKUM. — L'ÂGE PALÉOLITHIQUE. — PALAEOLITHIC PERIOD.

ANTONIELLI, UGO. Una statuetta femminile di Savignano sul Panaro e il problema delle figure dette „Steatopigi“. *Bulletino di Paletnologia Italiana* 1925. S. 3—29.

ARMSTRONG, LESLIE A. Excavations at Mother Grundy's Parlour. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 1925. p. 146—178, 19 fig., 1 plate.

ASTRE, M. Pourquoi les représentations pariétales des grottes et cavernes sont-elles presque absolument exclusives de l'iconographie humaine? *Revue anthropologie*, 1926, p. 191—198.

BEGOUEN, COMTE. Quelques nouvelles figurations humaines préhistoriques dans les grottes de l'Ariège. *Revue anthropologique*, 1926, p. 181—191, 1 planche.

BIRKNER, F. Der diluviale Mensch in Europa. Verlagsanstalt Tyrolia, Innsbruck-München-Wien 1925. 147 Seiten, 2 Tafeln, 278 Textabbildungen.

BIRKNER, F. Die geistigen Eigentümlichkeiten des Eiszeitmenschen. *Der Bayerische Vorgeschichtsfreund*, Verlag Piloty und Loehle, München 1924. S. 1—5, 10 Fig.

BOSCH-GIMPERA, P. Les pintures del barranc del Calapatà de Cretes (Baix Aragó). *Butlleti de la Associació Catal. d'Antrop. Etnol. i Prehist.* 2. 1924. S. 131—146, 6 Abb., 3 Taf.

BREUIL, H. Notes de voyage paléolithique en Europe Centrale. III.: Les cavernes de Moravie. *L'Anthropologie* XXXV. 1925. p. 271—290, 12 fig.

BREUIL, HENRI. Gravure sur pierre d'Aitzbitarte à Landarbaso (Guipúzcoa). *Butlleti de l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistòria* II. 1924. p. 41—42, 1 fig.

BREUIL, H., Les origines de l'art. *Journal de Psychologie*. XXII. 1925. p. 289—296.

BREUIL, H. Les origines de l'art décoratif. *Journal de Psychologie*. XXIII. 1926. p. 364—375.

BREUIL, H., The Cavern of Les Combarelles. *Natural History*. XXVI. 1926. p. 227—237.

BREUIL, H. Perspective à l'époque paléolithique. *Bull. de la Soc. Préh. Franç.* 1924. p. 238—240.

CAPITAN, L. BREUIL, H., PEYRONY, D. Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne). *Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques*. Masson et Cie, Paris 1924. 192 p., 58 planches.

CAPITAN, L. et PEYRONY. L'humanité primitive dans la région des Eyzies. Paris, Librairie Stock 1924. 121 p., 24 fig.

CAPITAN, L. et BOUYSSONIE., Limeuil. Un atelier d'art préhistorique. Paris 1924. *Public. de l'Institut Intern. d'Anthrop.* Nr. I.

CAPITAN et PEYRONY. Les reliefs solutréens du Fourneau-du-Diable, commune de Bourdeilles. *Comptes rendus de l'Acad. des Insc. et Belles-Lettres*, séance du 20 février. 1925.

GAILLARD, CLAUDE. Nouveau galet gravé trouvé à La Colombière (Ain). *L'Anthropologie* 1926. p. 185—190, 2 fig.

HERNÁNDEZ-PACHECO, E. Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia). *Evolución del arte rupestre de España. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Memoria Nr. 34.* Madrid 1924. (Mit französischem Auszug; 221 Seiten, 24 Taf., 86 Abb.)

KERN, FRITZ. Die Weltanschauung der eiszeitlichen Europäer. *Archiv für Kulturgeschichte* XVI, 1926. S. 273—299. 4 Abb.

KÜHN, HERBERT. Neues aus paläolithischer Kunst. *Mannus* IV. *Ergänzungsband* 1925. S. 90—106, 13 Textabbildungen, 4 Tafeln.

KÜHN, HERBERT. Ursprung und Entwicklung der paläolithischen Kunst. *Mannus* 1925. S. 271—278, 5 Tafeln.

KÜHN, HERBERT. Die Kunst der Eiszeit. *Der Cicerone*. 1925. Heft 7, S. 349—354, 5 Abb.

KÜHN, HERBERT. Das Problem der ostspanischen Felsmalerei. *Tagungsberichte der deutsch. anthr. Ges.* Augsburg 1926. S. 42—49.

## NEUERSCHEINUNGEN

- LEMOZI, ABBÉ. Fouilles dans l'abri sous roche de Murat; commune de Rocamadour. (Lot.). Bull. Société préhist. française 1924. p. 17—58, 22 fig.
- LUQUET, G.-H. L'art et la religion des hommes fossiles. Masson et Cie, Editeurs, Paris 1926. 229 p., 119 fig.
- M. B. (BOULE). La galerie préhistorique de Montespan. L'Anthropologie 1924. p. 182—185, 4 fig.
- OBERMAIER, HUGO. El hombre fósil. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid 1925. 2. vermehrte Auflage, 457 Seiten, 179 Textabbildungen, 26 Tafeln.
- OBERMAIER, HUGO. Fossil Man in Spain. New Haven 1924. 495 Seiten, 23 Taf., 158 Textabb.
- PASSEMARD, E. Un objet phalloïde en os de la Caverne d'Isturitz (Basses-Pyrénées). Assoc. Franç. pour l'Avancement des Sciences. Liège 1924. p. 540—542, 1 fig.
- PASSEMARD, E. Quatre chevaux gravés en perspective, sur os, du Magdalénien de la Caverne d'Isturitz. Bulletin de la Soc. Préhist. Française. 1924. p. 236—238.
- PEYRONY, D. Une tête d'Ovibus sculptée découverte à Laugerie-Haute (Dordogne). L'Anthropologie 1925. p. 265—270, 1 fig.
- REGNAULT, F. La perspective dans l'art paléolithique. Bull. de la Soc. Préh. Franç. 1925. p. 71.
- REGNAULT, F. Le galop dans l'art paléolithique. Bull. de la Soc. Préh. Franç. 1925. p. 185.
- REINHARDT, L. Der Mensch zur Eiszeit. Vom Nebelfleck zum Menschen. IV. Benjamin Harz Verlag, Berlin-Wien 1924. 745 Seiten, 515 Abb., 93 Taf.
- RYDH, HANNA. Grottmänniskornas Ärtusenden. Stockholm, P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1926. 214 Seiten, 143 Figuren, 8 Tafeln.
- SAINT-PÉRIER, R. Les fouilles de 1923, dans la grotte des Rideaux à Lespugue (Haute Garonne). L'Anthropologie 1924. p. 1—15, 4 fig.
- SAINT-PÉRIER, RENÉ. La Grotte des Scilles à Lespugue (Haute-Garonne). L'Anthropologie 1926. p. 15—40.
- SCHIEFFERDECKER, P. Über den Kulturzustand des Urmenschen. Mannus 16. 1924. S. 1—45, 7 Abb.
- SHETELIG, H. Statuetter fra istidens stenalder. Kunst og Kultur II (1924). S. 178—188.
- SOLLAS, J. W. Ancient hunters. London 1924. 3. Aufl. Macmillan & Co. St. Martin's street. 697 p. fig. 367.
- TOURNIER. La grotte des Hoteaux (Ain) 84 p., 10 planches. Belley, Imprimerie Aimé Chaduc 1924.
- VÉZIAN, G. Les fouilles de la grotte du Portel (Ariège). Revue Anthropol. 34. 1924. p. 355.
- VÉZIAN, M. J. A propos de l'ourson de Montespan le rôle magique de la peau dans l'Ethnographie. Revue anthropologique 1926, p. 198—202.
- VINACCIA, G. Les signes d'obscure signification dans l'art paléolithique. L'Anthropologie 1926. p. 41—46.
- VIRÉ, A. La grotte David à Cabrerets. (Lot.). Bull. Soc. Préhist. Fr. 1924. p. 146—147.

## NEOLITHIKUM, BRONZEZEIT, EISENZEIT. — PÉRIODE NÉOLITHIQUE, ÂGE DU BRONCE, ÂGE DU FER. — NEOLITHIC PERIOD, BRONCE AGE, IRON AGE.

- ANTONIEWIZROWA, J. Dzbau bronzowy przedrzymski znaleziony w Brzezinach (Gm. Brudno) w pow. warszawskim. (Die vorrömische Bronzekanne aus Brzeziny, Gemeinde Brudno, Kr. Warschau.) Wiadomości Archeologiczne (Warschau). Bd. 9, S. 69—85. 3 Abb.
- ANTONIELLI, UGO. Appunti di paleontologia laziale. Bulletino di Paleontologia Italiana 1924. p. 1—41.
- BOSCH-GIMPERA, P. Die Vorgeschichte der Iberer. Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien. LV. 1925. S. 69—116. 5 Karten.
- BOSCH-GIMPERA, P. et PERICOT, L. Les civilisations de la Péninsule Ibérique pendant le néolithique et l'énéolithique. L'Anthropologie XXXV. 1925. Heft 5/6. S. 409—452, 19 Textabbildungen.
- BOSCH-GIMPERA, P. Bronzes ibèrics de La Luz al Museu de Barcelona. Gaceta de les Arts 1 (1924). Nr. 10, S. 4—5, 12 Abb.



## NEUERSCHEINUNGEN

- BREMER, W. Das technische Ornament in der steinzeitlichen bemalten Keramik. *Prähistorische Zeitschrift*, XVI. Bd., 1925, Heft 1/2, S. 13—14, 41 Textabbildungen.
- BREUIL, H. Les peintures rupestres schématiques d'Espagne. Les anciennes découvertes. *Bulletti de l'Associació Catal. d'Antrop. Etnol. i Prehist.* 2 (1924). p. 43—66, 2 fig.
- BRÖNDSTED, J. Early English ornament. The sources, development and relations to foreign styles of Pre-Norman ornamental art in England. London 1924. 352 S.
- BUTTEL-REEPEN, VON. Über Fensterurnen. *Oldenburger Jahrbuch des Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte* XXIX. (Der Schriften 48. Band.) Jubiläumsausgabe 1925. S. 328—400, 58 Textabb.
- CARBONELL, A. Estela ibérica de Córdoba. *Bóletin Academia de Ciencias de Córdoba* 3 (1924). p. 441—443, 1 Fig.
- COUSSIN, P. Un spécimen ignoré d'art celtique: le poignard de Faou. *Rev. archéol.* 1924. S. 292—309, 6 Abb.
- DOMONKOS, LIANE und FRANZ, LEONHARD. Zur Bükker Kultur. *Wiener Prähistorische Zeitschrift* 1925. S. 84—96.
- DUGAS, CHARLES. La céramique des Cyclades (*Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome*, fascicule 129). E. de Boccard, Paris 1925. 292 p., 122 fig., 27 pl.
- ELGSTRÖM, O. De bohuslänska hällristningarnas skeppsbilder. *Fornvännen* 1924. S. 281—297.
- FLOM, G. T. Sun-Symbols of the Tomb-Sculptures at Longhcrew, Ireland. *American Anthropologist*. Vol. XXVI/2.
- FORRER, R. Un trésor de bronzes préhistoriques découvert en Corse. *Bull. de la Soc. préhist. française* 1924. 7 p., 2 pl.
- FRANZ, LEONHARD. Zu den Frauenidolen des vorderasiatischen Kulturkreises. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*. Wien 1926. Band LVI. S. 399—406. 5 Abb.
- HILDBURGH, W. L. Notes on an Iberian Bronze Votive-Figure and on an Iberian Gold Earring. *Man* 1925. p. 68—69, 2 fig.
- KOSTRZEWSKI, JÓZEF. Copper implements and ornaments found in Poland and East Germany. London. *Man*, Jahrg. 24, Nr. 6, S. 83—87, 19 Abb., 1 Karte.
- KRAFT, GEORG. Zur Ornamentik der süddeutschen Bronzezeit. *Tagungsberichte der deutsch. anthr. Ges.* Augsburg 1926. S. 50—51.
- MARTINEZ SANTA-OLALLA. La cerámica, pintada ibérica en Menorca. Mahón, Impr. Sintes, 1924. *Revista de Menorca*, 16 pags, 1 lám.
- MENGHIN, OSWALD. A Statue-Menhir from Tramin, South Tyrol. *Man* 1925. p. 49—50, 1 plate.
- MILLEKER, F. Idole de Vršac. *Starinar*, *Revue de la Société archéologique de Belgrade* III. sér. tome II (année 1923). Belgrade 1925. p. 1—2, planche 1.
- MOLÉ, V. Umetnost situle iz Vača. L'art de la situle de Vač, *Starinar*. *Revue de la Société archéologique de Belgrade*, III. sér., tome II (année 1923). Belgrade 1925. S. 79—108.
- MONTELIUS, OSKAR. La Grèce préclassique. Première partie. *Kungl. Vitterhets, Historie och Antikvitets Akademien*. Stockholm 1924. 180 Seiten, 652 Textabbildungen, 117 Tafeln.
- MORLET, A. et E. FRADIN, Nouvelle station néolithique, 3 fasc. 134 illustr. Impr. octave Belin Vichy 1925—1926.
- MORLET, A. Découverte en France d'un Alphabet préhistorique. *La Nature* No. 2729, 24. Juillet 1926. p. 49—52.
- NIKlassON, N. Tonidole aus Mitteldeutschland. *Jahresschrift f. d. Vorgesch. der sächs.-thüring. Länder*, XII. Heft 2, 1925.
- NIKlassON, N. Studien über die Walternienburg-Bernburger Kultur I. *Jahresschrift f. d. Vorgesch. der sächs.-thüring. Länder*, XIII. Band. Halle 1925. 183 Seiten, 56 Taf., 118 Textabb.
- NORDÉN, A. Kring hällristningsgåtan. *Meddelanden från Östergötlands Fornminnes-o. Museiförening* 1923—24. S. 53—68.
- NORDÉN, ARTHUR. Bronsålderns skeppsbyggnadskonst i Norden. *Teknisk Tidskrift*, utgiven av Svenska Teknologföreningen, 1925. *Humlegårdsgatan 29, Stockholm* 5. S. 45—68.

## NEUERSCHEINUNGEN

- NORDMANN, C. A. Karelska järnaldersstudier (Forschung über Kareliens Eisenzeit). Zeitschr. d. Finn. Altert.-Ges. 34: 3. 200 Seiten, 168 Abb.
- PASSEMARD, E. Trois gisements néolithiques de la Corse. 2 fig. Bull. de la Soc. Préh. Française. 25 Juin 1925. Extrait p. 1—7.
- PETERSEN, ERNST. Die Bronze-Zierscheibe aus Borkendorf, Kr. Deutsch-Krone (Westpreußen). Blätter für deutsche Vorgeschichte, Nr. 1, 1914, S. 1ff.
- POPOV, R. Idoles en marbre préhistoriques trouvées, en Bulgarie. Bulletin de l'Institut Archéologique. Bulgare III. 1925. S. 91—110, 10 Textabb.
- PETZSCH, W. Eine ornamentierte Knochenplatte aus dem rügenschon Mesolithikum. Prähistorische Zeitschrift 1925. XVI. Band, 3./4. Heft. S. 177—180.
- PRASCHNIKER, CAMILLO. Mykenai-Kreta-Dipylon. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. II, 1923. Wien, Krystall-Verlag 1925, S. 14—35.
- RADEMACHER, E. Die niederrheinische Hügelgräberkultur von der Spätzeit bis zum Ende der Hallstattzeit. Mannus. IV. Ergänzungsband, 1925, S. 112—139, 9 Tafeln.
- SCHMIEDEHELM, M. Der Fund von Kirimäe in Estland. Finska Fornminnes förenings Tidskrift 35, Nr. 1. Helsingfors 1924. 36 Seiten, 35 Abb.
- SCHUCHHARDT, CARL. Die Etrusker als italisches Volk. Prähistorische Zeitschrift 1925. XVI. Band. 3./4. Heft. S. 109—123.
- SCHULZ, WALTHER. Über Hausurnen. Mannus 1925. S. 81—89.
- SEGER, H. Die Stilentwicklung in der Keramik der Schlesischen Urnenfriedhöfe. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Zeitschrift des Schlesischen Altertumsvereins. Neue Folge 8. 1924. S. 5—19. Abb. 1—20, Taf. 1—4.
- SEGER, H. Schmuckgebilde der früheren Bronzezeit. Altschlesien 1, Nr. 2, 1924, S. 76—80, Abb. 44 bis 49 und Taf. 8.
- SEGER, HANS. Die Kunst in Schlesien, vorgeschichtliche Zeit, S. 1—21. In Sammelband: Die Kunst in Schlesien. Deutscher Kunstverlag, Berlin 1927.
- SEGER, HANS. Der Widder von Jordansmühl. Altschlesien. Breslau 1926. S. 204—209, 3 Taf.
- SEGER, HANS. Bemalte Deckelbüchsen der frühen Eisenzeit. Altschlesien 1926. S. 232—233, 1 Taf.
- STOCKY, A. La Bohême à l'âge de la pierre. Prague, Stenc 1924.
- STONE, E. H. The stones of Stonehenge. R. Scott. London 1924. 150 p.
- STONE, HERBERT. Stonehenge-the supposed blue stone trilithon. Man 1926. p. 42—45.
- TALLGREN, A. M. The copper idols from Galich and their relatives. Studia Orientalia Fennica. I. 1925. S. 312—341, 20 Fig.
- TARACENA, B. La cerámica ibérica de Numancia (Coleccionismo XII, 1924, Suplemento). 80 p., 32 figs.
- WILKE, GEORG. Weitere Beiträge zur Frage der Mondmythenmotive in der vorgeschichtlichen Kunst. Mannus 1925. S. 35—59.

## VÖLKERWANDERUNGSZEIT. — TEMPS DES MIGRATIONS DES PEUPLES. — PERIOD OF THE MIGRATIONS OF THE PEOPLES.

- ÅBERG, NILS. Den nordiska folkvandringstidens kronologi. (Kungl. Vitterhets, Historie och Antikvitets Akademien. Monografiserien Nr. 14.) Vitterhetsakademien, Stockholm 1924. 83 Seiten, 179 Abb.
- LA BAUME, WOLFGANG. Germanische Funde der Völkerwanderungszeit aus Nordostdeutschland. Blätter für die deutsche Vorgeschichte, 1925. Leipzig, Verlag Kabitzsch, S. 15—30, 11 Abb.
- FRIESEN, VON O. Runstenarm i Altuna. Upplands Fornminnes förenings tidskrift 39. 1924. S. 339—364.
- HOLTER, FRIEDRICH. Das Gräberfeld bei Obermöllern aus der Zeit des alten Thüringen (Grabungsbericht). Jahresschrift für die Vorgeschichte der sächsisch-thüringischen Länder, Bd. XII, Heft I, 144 Seiten, 63 Textabb., 33 Taf.
- JAHN, M. Die Gliederung der Wandalischen Kultur in Schlesien. Schlesiens Vorzeit in Wort und Bild. Neue Folge 8, 1924, S. 20—36, Abb. 1—119.



## NEUERSCHEINUNGEN

- JUNG, ERICH. Irmensul und Rolandsäule. Ein Beitrag zur Rechtsarchäologie. Mannus 1925. S. 1—34.
- KARBE, W. Der wendische Silberschatz von Blumenhagen. Prähistorische Zeitschr. 1925. S. 76—80, 2 Tafeln.
- MÖTEFINDT, H. Zur Datierung und Beurteilung des Schatzfundes von Nagy-Szent-Miklós, Komitat Torontál, Ungarn. Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. LV, 1925, Heft 1.
- MÖTEFINDT, HUGO. Der Schatzfund von Nagy-Szent-Miklós, Komitat Torontál, Ungarn. Ungarische Jahrbücher, Bd. V, Heft 4, 1925, S. 364—391, 34 Textabb.
- PLUTZAR, FRIEDRICH. Die Ornamentik der Runensteine. Stockholm, Akad. Förlag, 1922—1925. 105 S. (Kungl. Vöttehets Hist. och Antikvitets Akad. Handling. Del. 34, H. 6.)
- SCHMIDT, O. Z. Die ältesten Steindenkmäler Sachsens. Landesverein Sächs. Heimatschutz. Mitt. Bd. 13, H. 7—8, S. 305—312.
- SCHULTZ, WOLFGANG. Tierköpfe mit tierverzierten Feldern in Oseberg und Wendel. Mannus 1925. S. 344—366, 8 Tafeln.
- SCHULZ, WALTER. Funde aus dem Beginne der frühgeschichtlichen Zeit (Ausgang der La Tène-Zeit und I. Jahrhundert n. Chr.). Jahresschrift für die Vorgeschichte der sächsisch-thüringischen Länder. Halle a. d. S., XI. Bd., Heft 1, 1925, S. 27—68, 13 Textabb., XIV Tafeln.
- SCHUMACHER, KARL. Siedlungs- und Kulturgeschichte der Rheinlande. III. Bd.: Die merowingische und karolingische Zeit. I. Teil: Siedlungsgeschichte (Handbücher des Römisch-Germanischen Zentral-Museums, Nr. 3). L. Wilckens, Mainz 1925. 381 Seiten, 20 Tafeln, 100 Textabb.
- STRZYGOWSKI, JOSEF. Das Osebergsschiff und die Holzkunst der Wikingerzeit. Belvedere 1925, Bd. 7, S. 85—97, 21 Abb.
- TACKENBERG, KURT. Die Wandalen in Niederschlesien. (Vorgeschichtliche Forschungen, herausgegeben vom M. Ebert. Bd. I, Heft 2.) W. de Gruyter, Berlin 1925. 133 Seiten, 32 Tafeln.

## AUSSER-EUROPA. — HORS DE L'EUROPE. — COUNTRIES OUTSIDE EUROPE.

- ALBRIGHT, W. F. Proto-Mesopotamian painted ware from the Balikh Valley. *Man* 1926. p. 41—42, 1 plate.
- ARNE, T. J. Painted stone age pottery from the province of Honan, China. (*Palaeontologia Sinica*, series D, vol. I, fascicle 2). Geological Survey of China, Peking 1925. 40 Seiten, 13 Tafeln.
- BAUMGÄRTEL, ELISE. Dolmen und Mastaba. Der Einfluß des nordafrikanischen Megalithgrabes auf die Entwicklung des ägyptischen Grabbaus. Beihefte zum „Alten Orient“, Heft 6. J. C. Hinrichsche Buchhandlung, Leipzig 1926. 38 Seiten, 10 Tafeln.
- BOUYSSONIE, J. Gravures sur rochers au Mont Sinai. *Revue Anthropologique* 34, 1924, p. 350—352. Mit 1 fig.
- CODRINGTON und ROTHENSTEIN. Ancient India from the earliest times to the Guptas. London 1926. Ernest Benn, Limited, 65 ps., 76 plates.
- EVANS, SIR ARTHUR. The early Nilotic, Libyan and Egyptian relations with Minoan Crete. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 1925, p. 199—228, 28 fig.
- FRANKFORT, H. Studies in early pottery of the Near East I. Mesopotamia, Syria and Egypt and their earliest interrelations (R.-Anthropological Institute, Occasional Papers, Nr. 6.) Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, London 1924, 147 p., 15 fig., 13 plans.
- FROBENIUS, LEO und OBERMAIER, HUGO. Hadschra Máktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinasien. Kurt Wolff, München 1925. 65 S., 55 mehrfarbige, 105 einfarbige Taf., 11 Karten.
- GENSHI, MON-YO SKU. Atlas primitiver Ornamentik der steinzeitlichen Keramik Japans. Tokio, kôgei-Bijutsu kenkinkei 1924, 121 Taf. (japanisch).
- KENJI TAKAHASHI. On the Primitive Painting of Japan in the Ancient Times. Part I, *Kokka*, Juli 1925; Part II, September 1925, *Kokka* Nr. 418; Part III, November 1925, *Kokka* Nr. 420.

## NEUERSCHEINUNGEN

- KOECHLIN, ÉLISSÉAV, MUNTHE, SIRÉN. *Ars Asiatica VII. Documents d'art Chinois.* Paris et Bruxelles, G. van Oest, 1925, p. 85, pl. I—LX (Skythische Kunst, in China gefunden).
- KOMATSU, S. An Ornamented Tomb at Fukutomi-mura, Chikugo. *The Journal of the Anthropological Society of Tokyo*, Nr. 438—440.
- LEGRAIN, L. The Art of the Oldest Civilization of the Euphrates Valley. *The Museum Journal* XV/3.
- MERHART, GERÖ v. Bronzezeit am Jenissei. Ein Beitrag zur Urgeschichte Sibiriens. Verlag Anton Schroll & Co., Wien 1926. 189 Seiten, 12 Taf., 65 Abb. im Text.
- PETRIE, FLINDERS. Early Man in Egypt. *Man* 1925, p. 129—130, 1 plate.
- RUSSO. Les pierres écrites du col de Zenaga (Sahara Marocain). *Revue anthropologique* 1926, p. 258—286, 44 fig.
- SCHMIDT, HUBERT. Prähistorisches aus Ostasien. *Zeitschrift für Ethnologie* 1924, Heft 5/6, S. 133—157, 21 Textabb.
- SLATER, GILBERT. The Dravidian Element in Indian Culture. London 1924. Ernest Benn, Limited, 192 ps.
- TORRII, R. Une poterie néolithiques de l'île Rebun-jima, Hokkaido. *The Journal of the Anthropological Society of Tokyo*, Nr. 434.
- VINCENT, L.-H. La peinture céramique palestinienne. *Syria* 5 (1924), S. 81—107, 186—202, 294—315. Taf. 24—26, 44—45.
- WEIGALL, ARTHUR. Ancient Egyptian Works of Art. London 1924.
- ZAKHAROV, ALEXIS. Antiquities of Katanda (Altai). *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 1925, p. 37—57, plates IX—XV.

## ETHNOGRAPHISCHE KUNST. — ART ETHNOGRAPHIQUE. — ETHNOGRAPHICAL ART. — ARTE ETHNOGRAFICO. — ARTE ETHNOGRAFICA.

### ALLGEMEINES. — GÉNÉRALITÉS. — GENERALITIES.

- ANTONIELLI, UGO. Con gli artisti primitivi del „Collegio Romano“. *Le vie d'Italia.* Ano XXXI, Nr. 8, 1925, S. 909—916, 12 fig.
- SYDOW, ECKART VON. Kunst und Religion der Naturvölker. Gerhard Stalling-Verlag, Oldenburg 1926. 237 Seiten, 55 Abb. im Text, 80 Taf., 3 farbige Taf.
- THURNWALD, RICHARD. Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung. *Zeitschrift für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft*, XIX. Bd., S. 349—355.
- VATTER, ERNST. Religiöse Plastik der Naturvölker. Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G., Frankfurt a. M. 1926, 193 Seiten, 101 Fig.
- VIERKANDT, A. „Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung.“ *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIX. Bd., S. 338—349.

### AFRIKA. — AFRIQUE. — AFRICA.

- CLOUZOT, H. et LEVEL. Sculptures Africaines et Océanniennes. Librairie de France, F. Sant'Andrea et Marcerou. 24 p., 60 planches.
- DART, RAYMONDA. The historical succession of cultural impacts upon South Africa. *Nature*, March 21, 1925. 15 p., 13 fig.
- DORNAN, S. S. Pygmies and Bushmen of the Kalahari. London 1925. 312 p., 37 ill.
- EARTHY, E. DORA. Note on the Decorations on Carved Wooden Food-Bowls from South Chopiland, Portuguese East Africa. *Annales of the Transvaal Museum*, Vol. XI, Part. II, 1925, S. 118—124. Cambridge University Press.
- HUSS, FATHER BERNARD and OTTO, BROTHER. The origin of the Bushmen paintings at the Kei River. *South African Journal of Science*. Vol. XXII. 1925. pp. 496—503, 4 plates.



## NEUERSCHEINUNGEN

- JOYCE, T. A. The Portrait-statue of Mikobe Mbula, 110th Paramount Chief of the Bushongo. *Man* 1925, p. 185—186, 1 plate.
- MAES, J. Oracles ou fétiches divinatoires, au Congo Belge. *Congo, Revue générale de la Colonie belge*, 1925, p. 1—10, 9 fig.
- MANKE, E. Babwendes kalebassristningar som kulturdokument. *Ymer, Tidskrift utgiven av Svenska sällskapet för Antropologi och Geogr. Arg.* 1925, H. 2, 173—192 S.
- NUOFFER, OSKAR. Afrikanische Plastik in der Gestaltung von Mutter und Kind. Carl Reißner Verlag Dresden, Dresden o. J. (1926), 80 Seiten, 45 Tafeln, 24 Fig. im Text.
- SCHAPERA, J. Some stylistic affinities of Bushman art. *South African Journal of Science*. Vol XXII, pp. 504—515.
- STAUDINGER, P. Einige kurze Bemerkungen über Buschmannmalereien und Felseinritzungen. *Zeitschrift für Ethnologie* 1926, S. 58—61.

## AMERIKA. — AMÉRIQUE. — AMERICA.

- ALBUM, ARTE PERUANO, Album de motivos de arte peruano Museo Victor Larco Herrera. Prime serie. Lima o. J. Sanmarti 12 Lam.
- BOAS, FR. Contributions to the Ethnology of the Kwakiutl. Vol. III. Columbia University Contributions to Anthropology, 357 pp. Columbia University Press. New York 1925.
- BRAMBILA, F. N. Monumentos Aztecas. — Municipio de Jalostotitlán. — Comisaria política y judicial de Teocaltitán. Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Quinta Epoca. X/1.
- BRIEF GUIDE to the Peruvian textiles. London, published under the authority of the board of education. Victoria and Albert Museum. Department of textiles 1926, 39 p., XVI plates.
- BRINTON, PHILIPPS G. The Metal Industry of the Aztecs. *American Anthropologist*. XXVII, 4.
- DIESELDORFF, ERWIN P. Kunst und Religion der Mayavölker im alten und heutigen Mittelamerika. *Zeitschrift für Ethnologie*, 1925, S. 1—45, Tafel 1—53.
- DOERING, HEINRICH. Altperuanische Gefäßmalereien. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars. Marburg, Lahn, 1926. 68 Seiten, 24 z. T. farbige Tafeln.
- DOSAL, P. J. Decubrimientos arqueológicos en el Templo de Quetzalcoatl (Teotihuacán). *Anales del Museo nacional de Arqueología Historia y Etnografía*. Epoca 5a. Tomo I/3.
- HARCOURT, R. et M. La céramique ancienne du Pérou. Paris 1924, Albert Morancé. 48 p., 65 planches.
- HARCOURT, R. et M. Art ornamental. Les tissus Indiens du Vieux Pérou. Edit. Alb. Morancé. Paris 1924.
- HARCOURT, R. et M. La Musique des Incas et ses Survivantes. Texte 575 pp. Planches XXXIX. Librairie Paul Geuthner, Paris VI<sup>e</sup> 13, Rue Jacob.
- HORNELL, James. The archaic sculptured rocks and stone implements of Gorgona Island, South America. *Man* 1925, p. 81—84 and p. 104—107, 7 fig., 1 plate.
- KROEBER, A. L. The Uhle Pottery Collections from Moche and the Uhle Pottery Collections from Sup. Univ. of Calif. Public. in Americ. Archaeology and Ethnology. Vol. 21, Nr. 5, S. 191—234. California 1925.
- KROEBER, A. L. and W. DUNCAN STRONG. The Uhle Pottery Collections from Ica. With append. by Max Uhle. University of Calif. Publ. in American Archaeology and Ethnology, Vol. 21, 1924, Nr. 3, S. 95—133, pl. 25—40, 17 fig.
- KROEBER, A. L. and W. DUNCAN STRONG, The Uhle Collections from Chincha. Univ. of Calif. Publ. in Amer. Archaeol. and Ethnol. Vol 21, 1924, Nr. 1 u. 2, S. 1—94, pl. 1—24.
- LINNÉ, S. The Technique of South American Ceramics. *Elanders Boktryckeri Aktiebolag*. Göteborg 1925, 199 Seiten.
- MAACK, REINHARD. Über Felszeichnungen im Staate Rio de Janeiro. *Zeitschr. für Ethnologie* 1926. S. 231—233, 5 Abb.

## NEUERSCHEINUNGEN

- PALACIOS, E. J. La Fundacion de Mexico Tenoxtitlan. Anales del Museo nacional de Arqueologia Historia y Etnografia. Epoca 5a, Tomo I/3.
- POSNANSKY, ARTHUR. Die erotischen Keramiken der Mochicas und deren Beziehungen zur occipital deformierten Schädeln. Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens der Frankf. Ges. f. Anthr., Ethn. und Urgesch., Frankfurt a. M. 1925, S. 67—74.
- RÖCK, FR. Ein mythisch-religiöses Motiv der alten Mayakunst. XXI. Congrès International des Américanistes. Sess. de Göteborg 1924.
- RÖCK, FR. Der altmexikanische Prunkfederschild des Naturhist. Museums in Wien. XXI. Congrès International des Américanistes. Sess. de Göteborg 1924. Elanders Boktryckeri Aktiebolag, Göteborg 1924, S. 185—189.
- SAVILLE, M. H. The Wood-Carver's Art in Ancient Mexico. New York, Museum of the American Indian Heye Foundation 1925. 120 Seiten.
- SAVILLE, M. H. The Gold Treasure of Sigsig, Ecuador. Leaflets of the Museum of the American Indian Heye Foundation, Nr. 3, Sept. 16, New York 1924, 20 pp.
- SMITH, HARLAN J. A prehistoric petroglyph on Noeick River, British Columbia. Man 1925, p. 136—138, 1 fig.
- SMITH, H. J. The Petroglyph at Aldridge Point, Near Victoria. Brit. Columbia. American Anthropologist. Vol. XXVI/4.
- SMITH, H. J. Unique Prehistoric Carvings from near Vancouver, B. C. American Anthropologist XXVII/2.
- SPIER, L. An Analysis of Blains Indian Parfleche Decoration. Univ. of Washington Publ. in Anthropology, Vol. I, Nr. 3, S. 89—112, Aug. 1925. Univ. of Washington Press Seattle.
- STRONG, W. D. and SCHENCK, W. E. Petroglyphes near the Dalles of Columbia River. American Anthropologist XXVII/1.
- STRONG, W. D. The Uhle Pottery Collections from Ancon. Univ. of Calif. in Americ. Archaeology and Ethnology, Vol. 21, 1925, Nr. 4, S. 135—190, Taf. 41—49.
- VATTER, ERNST. Ein bemaltes Büffelfell und andere seltene amerikanische Ethnographica im Städt. Völkermuseum zu Frankfurt a. M. Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens der Frankf. Ges. f. Anthr., Ethn. und Urgesch., Frankfurt a. M. 1925, S. 75—112.

## ASIEN, SÜDSEE, AUSTRALIEN. — ASIE, OCÉANIE, AUSTRALIE. — ASIA, OCEANIA, AUSTRALIA.

- COOMARASWAMY, A. Catalogue des pièces Khmères conservées dans les musées de l'Amérique du Nord. Arts et Archeologie Khmers. Revue de Recherches sur les Arts les Monuments et l'Ethnographie du Cambodge, II/2.
- FIRTH, RAYMOND. Maori Store-Houses of to-day. Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Vol. LV. 1925. With Plates XXIX and XXX. 363—372 pp.
- GROSLIER, G. Introduction à l'étude des arts khmers. Arts et Archeologie Khmers. Revue des Recherches sur les Arts, les Monuments et l'Ethnographie du Cambodge, II/2.
- HASEBE, K. „Deer's Antler Ornaments of Swords found in Kyo-no-zuka“ at Masudamura, Rikuzen. The Journal of the Anthropological Society of Tokyo, Nr. 438—440.
- HANDY, W. C. String Figures from the Marquesas and Society Islands. Bernice Pauahi Bishop Museum. Bulletin.
- HUTTON, J. H. Some Carved Stone in the Dayang Valley, Sibsagar. Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal, 1924, XX. 5. Anthropological Number.
- JOYCE, T. A. A Ceremonial „Mask“ from the Sepik River, New Guinea. Man 1926, p. 1—2, 1 plate
- KARUTZ, R. Die Völker Nord- und Mittelasien. Franckh'sche Verlagsbuchhdlg. Stuttgart 1925, 54 Taf., 120 Seiten.
- LINTON, R. The Degeneration of Human Figures used in Polynesian Decorative Art. The Journal of Polynesian Society, XXXIII/4.



## NEUERSCHEINUNGEN

- MÜLLER, V. Die Petroglyphen von Demir-Kapu. Zeitschrift für Ethnologie 56, 1924, S. 176—179.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R. The rainbow-serpent myth of Australia. The Journal of the Royal anthrop. Institute 1926. p. 19—25, 1 plate.
- RÖCK, Fr. Dr. und OLDENBURG, R. Bilderatlas zur Länder- und Völkerkunde. Mappe I. Australien und Ozeanien (Melanesien). Ethnographische Abteilung des Naturhistorischen Museums, Wien.
- SCHOEMAKER, C. P. WOLFF. Aesthetiek en oorsprong der Hindoekunst op Java. Dorp 1924. 94 Seiten, 9 Tafeln.
- SILICE, A. Exemples d'Art cambodgien contemporain (II). L'orfèvrerie. Arts et Archeologie Khmers. Revue des Recherches sur les Arts, Monuments et l'Ethnographie du Cambodge, II/2.
- SKINNER, H. D. The Origin and Relationships of Maori Material Culture and decorative Arts. The Journal of Polynesian Society, XXXIII/4.

## VARIA.

- ANTONIELLI, UGO. Un maestro di scienza e d'italianità. In onore di Luigi Pigorini (1842—1925). Cinquantenario del R. Museo Preistorico-etnografico. „Luigi Pigorini“. Rom 1925, 86 Seiten. 2 Tafeln.
- ANKERMANN, B. Die Religionen der Naturvölker. Lehrbuch der Religionsgeschichte, S. 131—192. Verlag J. C. B. Mohr (P. Siebeck), Tübingen 1924.
- BÉGOUEN, LE COMTE. La magie aux temps préhistoriques. Mém. de l'Académie des sciences inscz. et Belles-Lettres de Toulouse 1924. p. 417—432.
- BUSCHAN, G. Illustrierte Völkerkunde „Europa und seine Randgebiete“, II. Bd., 2. Teil. 1150 Seiten, 43 Taf., 708 Abb. 6 Völker-, Sprachen- und Hausformenkarten. Verlag Strecker & Schröder, Stuttgart 1926.
- CASSIRER, E. Philosophie der symbolischen Formen. 2. Teil. Das mythische Denken. 320 Seiten. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1925.
- EBERT, MAX. Vorgeschichtliches Jahrbuch, Bd. 1: Bibliographie des Jahres 1924. Verlag Walter de Gruyter 1926, 157 Seiten, 5 Tafeln, 1 Bildnis.
- GAMIO, M. The Sequence of Cultures in Mexico. American Anthropologist, Vol. XXVI/3.
- LOWIE, R. H. Primitive Religion. 346 S. Boni and Liveright Publishers. New York 1924.
- MEYER, EDUARD. Die ältere Chronologie Babylonien, Assyrien und Ägyptens. Nachtrag zum ersten Bande der Geschichte des Altertums. J. G. Cotta, Stuttgart-Berlin 1925. 70 Seiten.
- MORGAN, DE J. La préhistoire orientale. Ouvrage posthume publié par L. Germain. Tome I: Généralités. P. Geuthner, Paris 1925. 332 Seiten, 56 Textabb.
- SCHMIDT, W. Der Ursprung der Gottesidee. Eine historisch-kritische und positive Studie. Münster 1926. 832 Seiten.
- SCHMIDT, W. und KOPPERS, W. Gesellschaft und Wirtschaft der Völker. (Der Mensch aller Zeiten, Bd. III, I. Teil.) J. Habel, Regensburg, o. J. (1924), 793 Seiten, 551 Textabb., 30 Tafeln, 1 Karte.
- SCHULTZ, WOLFGANG. Zeitrechnung und Weltordnung bei den Germanen. Mannus 16. 1924. S. 119—126.
- SCHULTZ, WOLFGANG. Grundsätzliches über Religion und Mythos der Arier. Mannus 16. 1924. S. 193—225.
- WASHBURN HOPKINS, E. Origin and evolution of religion. Yale University Press, New Haven. London, Oxford 1924, 340 Seiten.

HERBERT KÜHN.

	Seite
GUSTAF KOSSINNA, Ursprung und Verbreitung der Germanen (RUDOLF STAMP- FUSS) . . . . .	299
HANS SEGER, Stilentwicklung in der Keramik der Schlesischen Urnenfriedhöfe (HERBERT KÜHN) . . . . .	300
HARCOURT, La musique des Incas et ses survivances (P. RIVET). . . . .	301

NEUERSCHEINUNGEN. — PUBLICATIONS NOU-  
VELLES. — NEW PUBLICATIONS. — NUEVAS PUB-  
LICACIONES. — NUOVE PUBBLICAZIONI . . . . 303

Alle Mitteilungen, die sich auf die Redaktion der Zeitschrift beziehen, sind zu richten an Privatdozent Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

Pour tous renseignements concernant la rédaction de l'Annuaire s'adresser à le Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

All communications having reference to the editing of the periodical are to be addressed to Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten  
Copyright 1926 by Klinkhardt & Biermann  
Printed in Germany

---

# DER CICERONE

Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler  
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN  
XIX. Jahrgang

**D**er Cicerone ist der durch Qualität ausgezeichnete Berater auf dem Gebiet alter und neuer Kunst, das einzige Organ unter seinesgleichen, das dank seinem vierzehntägigen Erscheinen in der Lage ist, wirklich aktuell zu sein. Außer den reich illustrierten großen Beiträgen aus allen Gebieten künstlerischen Schaffens in alter und neuer Zeit, wie Malerei, Architektur, Plastik, Kunstgewerbe und Theater — soweit dieses den bildenden Künstler berührt — bringt jedes Heft einen kritischen Überblick über alle bedeutenden Geschehnisse und Tatsachen der internationalen Kunstbewegung und des Kunstmarktes. Eine besondere Beilage „Versteigerungsergebnisse“ registriert alle wichtigen Preise der großen Kunstauktionen in Deutschland, Holland, Frankreich, England und Amerika. Ein Stab ausgesuchter redaktioneller Vertreter in den Hauptkunstzentren der Welt ermöglicht dem Cicerone auf seinem Gebiete eine absolut zuverlässige Berichterstattung, die in ihrer Art einzig ist.

6 reich illustrierte Hefte vierteljährlich M. 9.—.



# FORSCHUNGEN IM NIL-KONGO-ZWISCHENGEBIET

Von Dr. JAN CZEKANOWSKI

Professor für Anthropologie und Ethnologie an der Johannes-Casimirus-Universität in Lemberg

1. Band: Ethnographie: Zwischenseengebiet / Mpororo / Ruanda.  
XVI und 412 Seiten mit 2 Karten, 4 Tafeln, 186 Abbildungen und einem musikalischen Anhang von E. M. von Hornbostel. Geheftet M. 24.—, gebunden M. 30.—
2. Band: Ethnographie: Uele / Ituri / Nil-Länder.  
XVI und 714 Seiten mit 294 Abbildungen. Geheftet M. 40.—, gebunden M. 46.—
3. Band: Ethnographisch-Anthropologischer Atlas: Zwischenseen-Bantu / Pygmäen und Pygmoiden / Urwaldstämme.  
VIII und 44 Seiten mit 255 Abbildungen auf 139 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 20.—, geb. M. 26.—
4. Band: Anthropologische Beobachtungen.  
332 Seiten, dabei Tabellen mit 4451 Messungen an Lebenden. Geheftet M. 20.—, gebunden M. 26.—
5. Band: Ethnographisch-Anthropologischer Atlas: Azande / Uele-Stämme / Niloten.  
Ca. 72 Seiten mit 196 Abbildungen auf 167 Tafeln in Lichtdruck. — In Vorbereitung.

Ins Auge gefaßt ist noch ein zweiter anthropologischer Band, der nicht nur Monographien einzelner Stämme und entsprechendes Tabellenmaterial enthalten wird, sondern sich darüber hinaus zu einer Zusammenfassung der Anthropologie Afrikas auswachsen dürfte. Er wird etwa 1928 erscheinen.

Czekanowskis Werk gehört zu den grundlegenden Veröffentlichungen der ethnographisch-anthropologischen Weltliteratur und enthält ein ungeheures Beobachtungsmaterial.

---

KLINKHARDT & BIERMANN • VERLAG • LEIPZIG

LIPPERT & CO. G. M. B. H. NAUMBURG A. D. S.









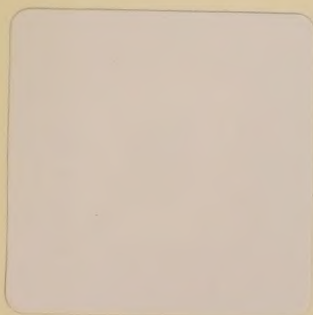












GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00092 3157



